

575e Livraison. 3e Période. Tome Trente-troisième. 1er Mai 1905.

Prix de cette Livraison : 7 fr. 50.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement)

LIVRAISON DU 1er MAI 1905

TEXTE

GRAVURES

ARTISTES CONTEMPORAINS

WHISTLER[1]

(PREMIER ARTICLE)



Whistler est né très probablement, le 10 juillet 1834, à Lowell, Massachusetts, nous dit M. Th. Duret, son biographe habituel[2], qui a pris sur ce point des informations minutieuses. Il est né aussi à Boston, mais il est né surtout à Baltimore. Car c'était le lieu de naissance qu'il s'était définitivement choisi et il admettait que chacun avait parfaitement le droit de corriger ou de modifier son état civil. C'est avec le même respect des registres qui reçurent la déclaration de sa venue au monde qu'il ajouta plus tard à ses prénoms de James Abbott le nom de sa mère : Mac Neill.

Il était fils du major Whistler, ingénieur distingué, qui avait

1. A propos de l'exposition de l'œuvre du maître, qui s'ouvrira le 6 mai à l'École des Beaux-Arts.

2. Th. Duret, *Histoire de J. Mc N. Whistler et de son œuvre*, Paris, Floury, 1904, in-4°. — V. aussi, du même auteur, *James Whistler* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1881, t. I, p. 365.)

débuté dans l'arme du génie ; il fut lui-même orienté dans la même voie et dirigé sur l'école de West-Point.

Cet esprit d'indépendance et de fantaisie dont nous venons de relever un premier témoignage ne lui permit guère, comme on pense, de s'accommoder de la discipline militaire. Il dut quitter l'École, comme il quitta ensuite le bureau de la Marine, à Washington, où, employé au service cartographique, il griffonnait des petits croquis dans le goût de Gavarni ou de Raffet sur les coins des planches qui lui étaient confiées.

Sa vocation étant indubitablement manifestée, il fut envoyé à Paris. C'était sur la fin de 1855.

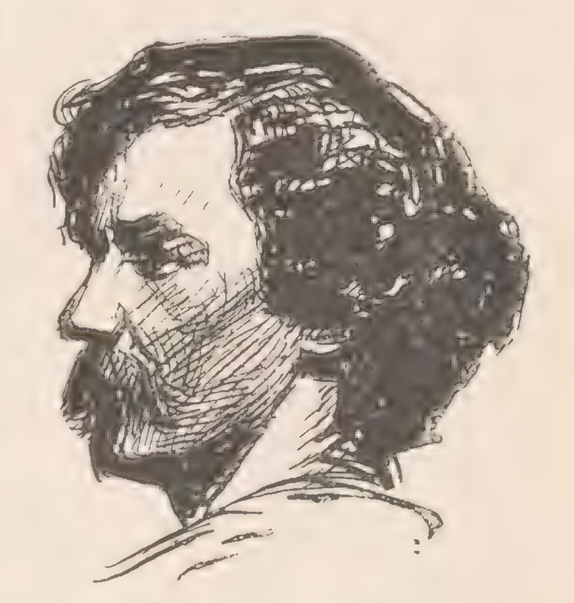
Il entra à l'atelier de Gleyre, qui était alors, avec celui de Couture, le plus célèbre. C'était l'ancien atelier de Delaroche, qui passa ensuite à Gérôme. Whistler n'y fut pas un élève très assidu. Mais, à cette époque de mœurs encore candides et primitives, il était toujours d'usage pour les jeunes peintres d'aller au Louvre. On ne craignait pas d'y tuer le germe de son originalité future et l'on avait la simplicité de croire qu'on ne pouvait mieux apprendre ou perfectionner son métier que devant les grands aïeux. On y voyait quotidiennement Bonvin, Manet, Bracquemond, Legros, Fantin, en ne parlant que de ces jeunes insurgés que les jurys officiels allaient mettre bientôt au ban de l'école. Pour la plupart d'entre eux, c'est au Louvre que la connaissance se fit. Fantin m'a raconté lui-même comment il y connut Whistler. Il remarquait depuis quelque temps un jeune homme, de mise assez excentrique, la tête éveillée, ornée d'une belle et longue chevelure frisée et couverte d'un large chapeau plat, — telle que nous la montre son propre portrait[1], — qui allait et venait dans les galeries. Il était en train de le prendre en grippe. Un beau jour, tandis qu'il travaillait, le jeune homme au grand chapeau se campa tranquillement derrière son escabeau et marqua avec quelque chaleur son admiration pour la copie. On causa, on discuta, la connaissance fut vite faite et les deux jeunes gens devinrent bientôt les deux meilleurs amis du monde.

Cette liaison fut de quelque intérêt pour Fantin, à qui Whistler, aux heures difficiles des débuts, rendit d'utiles services ; elle fut de grande importance pour Whistler, en ce sens que cette amitié, qui fut longtemps une intimité absolue, eut une notable influence sur son talent en formation.

1. Reproduit ici en lettre.

Fantin, en effet, était en possession, dès cette époque, d'une maîtrise qui s'ignorait, mais qui s'exerçait sur des toiles qu'on recueille aujourd'hui jalousement parmi les œuvres les plus parfaites de notre production contemporaine. Dans sa correspondance avec Fantin, Whistler ne cesse de manifester son admiration pour le talent de son ami, tantôt pour « sa simplicité et sa largeur », tantôt pour « les belles et fraîches couleurs qui lui sont particulières ». « Ah ! écrit-il même un jour, je voudrais bien savoir un peu de ce que tu sais... Quand saurai-je plus ? »

C'est que, en vérité, comme peintre, Whistler ne savait pas encore grand'chose. Il avait tout à étudier. Il n'avait, heureusement, rien à désapprendre. Son bagage personnel consistait surtout dans ses dons innés de graveur. Il rapportait d'Amérique une pratique tout exceptionnelle de la pointe. Car la curieuse planche *The Coast Survey,* qu'il exécuta pour le département de la Marine, à Washington, avec si peu de respect des convenances administratives, atteste déjà une rare délicatesse de vision et une non moins rare finesse et fermeté d'outil. C'est donc comme graveur qu'il inaugura sa carrière et qu'il commença sa réputation. Je laisse de côté momentanément cet aspect de son œuvre. Car, s'il est des rapports certains et nécessaires entre son œuvre peint et son œuvre gravé ou lithographié, il est facile de les disjoindre, Whistler ayant pour principe que tout art a ses conditions et ses limites et qu'il ne faut point faire exprimer à l'ún ce qui est du domaine exclusif de l'autre.



PORTRAIT DE WHISTLER
DESSIN A LA PLUME
PAR FANTIN-LATOUR

Cet esprit de méthode, qui contraste avec l'apparent caprice de sa fantaisie, est très caractéristique; il explique, sous les dehors superficiels et un peu artificiels de sa physionomie, le secret de son développement artistique. Quels que fussent, en effet, ses succès comme graveur, succès qui auraient suffi peut-être à tout autre, surtout à cette heure du grand renouveau de l'eau-forte originale que venait de porter à son apogée Méryon, suivi de Bracquemond et bientôt de Seymour Haden, le propre beau-frère de Whistler,

celui-ci ne s'en contenta point. Sa verve et sa légèreté cachaient aussi une persévérance obstinée. Il a donné, à travers toute sa carrière, des preuves continues de cette énergie et de cette ténacité. « Tu sais, écrit-il lui-même à Fantin vers cette date, combien j'ai de la patience et combien je ne quitte jamais ce que j'ai commencé ». Il s'acharna donc au métier de peintre, sans se lasser ni se rebuter.

On copiait alors beaucoup au Louvre. C'était le moyen généralement employé pour pénétrer les chefs-d'œuvre, les analyser et les comprendre, ou simplement pour épancher son admiration. La mode en est très passée. Fantin, dans cet ordre de travaux, accomplit des chefs-d'œuvre. On a pu en voir la preuve dans la récente exposition de son atelier, ouverte chez M. Tempelaere. Il était presque aussi célèbre dans son entourage par ses copies que par ses propres tableaux. Whistler s'ingéniait à lui procurer des commandes à Londres, notamment près de Seymour Haden, qui en possède quelques très beaux exemplaires, entre autres une copie des *Noces de Cana*. Whistler, dans une de ses lettres, discute des mérites de cette copie à l'égal de la composition de l'*Hommage*. Whistler, pourtant, copiait très peu. H. Beraldi cite de lui une copie de l'*Angélique* d'Ingres, qu'il aurait exécutée à côté de James Tissot; l'exposition de Londres, au mois d'avril dernier, offrait, de son côté, une copie de la *Diane au bain* de Boucher, assez terne et appuyée. Mais Fantin ne se rappelait de lui qu'une copie des *Cavaliers* de Velazquez.

Whistler travaillait surtout avec les yeux, ces yeux vifs, spirituels, malicieux et en même temps clairvoyants et pénétrants, et avec sa pensée aussi singulièrement vive, alerte et compréhensive. Au Louvre, chacun choisissait sa famille d'ancêtres. Whistler, pour son compte, choisit Rembrandt et Velazquez. C'est qu'on était en plein dans le mouvement réaliste que Courbet avait jusqu'ici représenté ou absorbé à lui tout seul, et les amis de Whistler, formés en dehors des leçons de l'École des Beaux-Arts, — quelques-uns, comme Fantin et Legros, à la « Petite École » de dessin qui lui faisait concurrence, — unissaient leurs protestations ardentes et juvéniles contre l'enseignement bâtard des académies, en affirmant très haut leur amour de la vérité et des réalités de leur temps. J'ai montré ailleurs, par l'histoire même des premiers grands tableaux de Fantin : l'*Hommage à Delacroix* et le *Toast*, à quel point le doux et songeur Fantin avait pris au sérieux son rôle de porte-drapeau de la petite bande. Velazquez et Rembrandt étaient justement alors les deux grands apôtres de la réalité, auxquels les jeunes artistes, Whistler

en tête, — il réclamait lui-même la première place, — venaient porter l'hommage qu'ils avaient précédemment offert à Delacroix[1].

Whistler, qui n'avait pas de préjugés d'école, ne s'en tenait pas seulement aux maîtres; il regardait attentivement les réalités de la vie. Son mélange de bonhomie, d'humour anglo-saxon et de gaminerie parisienne, qui s'accordaient toutefois avec une véritable distinction native, firent qu'il se plut tout particulièrement dans les spectacles de la rue. Sa première série d'eaux-fortes, sa série française, — qui comprend des scènes d'Alsace, d'Allemagne, et des scènes de la vie parisienne, — montre avec quelle intelligence vive et subtile il pénétrait le pittoresque et le caractère des milieux populaires. Il ne reste plus beaucoup des figures de ses premières années à Paris. Nous retrouvons son *Portrait au grand chapeau*, qui a été gravé par Gérard, peint vigoureusement en lumière, dans un effet à la Rembrandt, comme le remarque M. Th. Duret; le morceau superbe qui appartient à M. Drouet : cette *Tête d'un vieux marchand de pots de faïence fumant sa pipe*; la *Mère Gérard*; le *Portrait de M. Ionides*. Ces peintures, fortes, robustes, colorées, très françaises d'aspect, font penser non seulement à Courbet, mais indistinctement à tout le groupe des premiers réalistes qui suivirent le romantisme, à quelque chose de dérivé de Decamps ou de Charlet.



TÊTE D'UN VIEUX MARCHAND DE FAIENCE
PAR WHISTLER

L'influence directe de Fantin, de cet art à la fois probe, savant, discret, ému et profondément insinuant, qui traduisait sans coquetterie et sans effort la simple et puissante beauté de la vie, s'exerce

1. *Histoire d'un tableau : le « Toast », par Fantin-Latour* (*Revue de l'art ancien et moderne*, janvier et février 1905).

aussitôt manifestement sur Whistler qui lui doit son premier chef-d'œuvre : *Au piano*.

Cette toile, qui est très voisine des précédentes, puisqu'elle fut terminée pour le Salon de 1859, en diffère tout à fait par le caractère et par le mérite. Whistler a renoncé à son goût momentané de truculences et de pâtes cuisinées, et montre une souplesse, une légèreté et une fluidité dignes de la brosse de son modeste et grand camarade. Comme Fantin, il n'a pas eu à aller bien loin pour trouver ses modèles. Dans un intérieur doucement éclairé, une femme, assise à gauche, joue du piano; à droite, une fillette, debout, appuyée sur le coffre de l'instrument, l'écoute dans une attitude recueillie. C'est sa sœur, Mrs (aujourd'hui Lady) Haden, et sa nièce, Annie, qu'il a déjà si délicieusement gravée. La mère est entièrement de profil, en robe noire; la fillette, toute vêtue de blanc, les cheveux blonds épandus sur les épaules. Sous le piano, des étuis à violon et à violoncelle mettent une note noire qui accompagne les noirs de la robe. Le sol est tendu d'un tapis rouge uni et répond au tapis rouge d'une table ronde placée derrière Mrs Haden, et sur laquelle est posée une coupe de Chine à décor bleu et or. Le fond, très clair, très doux, est d'un gris blanc, à bandes vert d'eau et dorées; le mur est orné, toujours comme dans les tableaux de Fantin, par le bas de grands cadres coupés, dont l'or brille discrètement. L'accord juste de ces tons sobres et choisis, de ces rouges et de ces roux, de ces noirs et de ces blancs, de ces gris et de ces ors, les rapports des figures avec le fond sur lequel elles se détachent paisiblement, comme dans un bain d'atmosphère, les chairs rosées d'un éclat limpide, comme attendri par la clarté du jour, la transparence des ombres, les vibrations caressantes de la lumière, tout ce morceau précieux, de la sensibilité la plus rare, évoque le souvenir de ces *Brodeuses* et de cette *Liseuse* avec lesquelles il allait au combat, à ce Salon de 1859, le premier où osaient s'aventurer les deux amis.

Ils furent battus tous deux avec un bel ensemble. Whistler sauva du moins ses eaux-fortes. Fantin eut tout son envoi repoussé. On n'en fut pas trop surpris : c'était de règle. Desnoyers, dans son *Salon des Refusés* de 1863, remarque judicieusement qu' « il y a un système absolu d'exclusion pour les tableaux d'un certain genre, pour tous ceux, par exemple, de l'école dite réaliste. Toute tentative faite en dehors des principes ou des habitudes de l'Académie, ajoute-t-il, est rejetée ».

Avec eux étaient refusés Ribot, Legros et quelques camarades du

groupe. C'est alors qu'un de leurs aînés, Bonvin, indigné de la décision du jury, résolut à sa façon de faire rendre justice aux débutants. J'ai eu, maintes fois, en parlant des artistes de cette génération, l'occasion de citer cet admirable et vaillant héritier des maîtres de Hollande qui, non seulement fut un mâle et beau peintre, mais eut encore le mérite certain de la perspicacité. Il avait quinze ou vingt ans de plus que ses jeunes amis, un œuvre déjà riche et apprécié justement d'un petit public intelligent. Son jugement était droit et sûr et son esprit pittoresque et incisif. Fantin l'avait connu au Louvre; il lui garda toujours une grande admiration et une vraie gratitude. Les jeunes réalistes lui durent leur premier baptême. Bonvin, en effet, organisa dans son atelier, rue Saint-Jacques, son « atelier flamand » comme il l'appelait, une exposition où il réunit les œuvres refusées de Ribot, de Legros, de Fantin et de Whistler. Il y conduisit tous ses amis; il y amena Courbet. C'était son contemporain; Fantin assurait même que Courbet lui devait plus d'un bon conseil.

A cette heure, le maître d'Ornans sentait quelque vide se faire autour de lui; il avait lassé l'opinion par ses fanfaronnades et ses scandales répétés. Il fut heureux de se retrouver une nouvelle cour d'admirateurs ingénus dans ce petit cénacle sur lequel il exerçait déjà son prestige de puissant artiste et de grand méconnu. Nos jeunes gens l'adoptèrent pour maître. Fantin organisa bientôt ses manifestations réalistes de l'*Hommage à Delacroix* et du *Toast à la Vérité*, où l'on sait que Whistler occupa le premier rang; mais, comme Fantin avait une solide préparation, l'influence de Courbet ne se fit guère sentir sur lui que dans le sujet et dans les idées. Whistler, au contraire, subit particulièrement l'influence de Courbet dans la technique. Il n'en voulait pas convenir plus tard, comme nous le verrons. C'est un sentiment très humain. Mais cette influence est incontestable et se manifesta jusque vers l'année 1865 ou 1866.

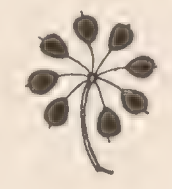
Nous en avons eu la trace dans ses premiers tableaux de figures; nous la constaterons principalement dans les paysages et les marines. A côté de ces représentations humaines que nous avons signalées, Whistler s'était surtout exercé dans des sujets de plein air où le paysage occupait une place dominante. C'était, en quelque sorte, la transposition picturale de ses eaux-fortes. Depuis 1859, il faisait un continuel va-et-vient entre la France et l'Angleterre, où sa sœur était mariée, nous l'avons dit, au célèbre chirurgien F. Seymour Haden, qui ne s'était pas encore illustré aux

premiers rangs de la gravure originale moderne et qui gravait, en cette même année 1859, par manière de délassement, sa première eau-forte, à l'imitation de celles de son jeune beau-frère. Whistler regarda les bords de la Tamise comme Méryon avait regardé les bords de la Seine entre les hautes constructions du vieux Paris, comme Bracquemond l'avait suivie dans ses méandres à travers la banlieue du sud-ouest, et avec cet œil curieux, intelligent, perspicace, qui percevait immédiatement le pittoresque de toute chose. Il nota l'enchevêtrement des mâts, des vergues et des agrès, les échafaudages des ponts en construction, les usines avec leurs hautes cheminées, les quais avec leurs dépôts, leurs chalands arrimés, leurs grues et leurs monte-charges, et l'animation grouillante des matelots, des débardeurs, des calfats et des charpentiers, comme Méryon avait fixé la Pompe Notre-Dame, la Morgue, la Petite Pompe, le Pont-au-Change ou le Pont-Neuf, les bains froids Chevrier et la Samaritaine. Il n'y apporta pas cette beauté mâle et puissante, cette simplicité grandiose et imposante qui caractérisent le maître français, mais une délicatesse rare d'observation, une verve fine et nerveuse, une compréhension subtile et tout à fait inconnue de la poésie de ces paysages de travail sous des ciels moroses et bas.

Le succès de ces représentations originales, des deux côtés de la Manche, ne pouvait que le tenter de reporter dans la peinture les mêmes effets. Il n'y manqua point. De là ce beau tableau de la *Démolition des échafaudages du pont de Westminster* (à M. Pope, de Farmington), très nouveau encore dans ce genre où se distingueront ceux de ses camarades réalistes qui fonderont plus tard l'impressionnisme, et toutes ses *Tamise* comme il les appelle, qu'il reprendra, avec les nouveaux aspects qui s'offraient à sa vision modifiée, à toutes les époques de sa vie. Car, à Londres, il ne quitta jamais les bords du grand fleuve laborieux, et c'est là qu'il est venu mourir.

LÉONCE BÉNÉDITE

(*La suite prochainement.*)



les années précédentes M. Patricot s'est montré si prodigue de talent.

M. Warner partage avec M. Patricot ce double don heureux du graveur et du peintre. En outre de quatre gravures, eaux-fortes et pointes sèches originales, d'une verve qui n'est pas pour nous surprendre chez cet artiste depuis longtemps en pleine possession de son talent et paraissant pourtant toujours en progrès, M. Warner expose à la peinture une toile : *Vieilles maisons de Montreuil-sur-Mer*, où apparaît avec éclat la seconde face de son beau talent; d'une mise en place admirablement établie, puissamment colorée, cette œuvre est des plus remarquables.

C'est le portrait de la fleur que peint M. Quost; M. Quost est, depuis les primitifs, le seul peintre qui ait eu la compréhension de ce que doit être la peinture de fleurs. Sans doute, avant lui, on tenait la fleur en estime, en si grande estime que les peintres l'érigeaient en bouquets pompeux, parés, peignés, perruqués, drapés, sur les consoles de marbre, dans les plis lourds des velours à crépines d'or; ils lui faisaient un sort fastueux; mais ils tenaient au fond obscur des chambres cette princesse éprise de lumière. Un peintre, apprécié seulement de rares amateurs, Vincelet, il y a cinquante ans, tenta timidement de la libérer; mais ce fut M. Quost, véritable Chevalier aux fleurs, qui la délivra de sa geôle d'ombre et la restitua au soleil. M. Quost expose cette année deux toiles : *Dans une serre*, où le jour, légèrement atténué par le vitrage, glisse des clairs luisants sur les courbes palmes des plantes exotiques, et *Fleurs de printemps*, où, éclatant, il caresse, dans la liberté du plein air enfin conquise, la fleur dont il fut si longtemps séparé. M. Quost est le premier peintre de fleurs de ce temps.

EUGÈNE MORAND

(*La suite prochainement.*)



WHISTLER

(DEUXIÈME ARTICLE[1])

La correspondance de Fantin-Latour avec Whistler est infiniment précieuse au point de vue de l'histoire de la pensée artistique du maître à ces premières heures de sa formation. Nous n'avons que la moitié de cet échange sentimental et intellectuel, mais celle justement qui nous touche le plus directement aujourd'hui, les lettres de Whistler conservées par Fantin-Latour. Whistler s'y explique tout entier, nous le constaterons en mainte circonstance.

Dans une lettre, qui ne remonte pas beaucoup après 1859, Whistler parle justement d'un de ces tableaux de *Tamise* qui lui étaient chers; ce tableau marque bien le passage de ses eaux-fortes à sa peinture. M. Th. Duret a publié, dans son livre déjà cité, le croquis qui est joint à cette lettre. Whistler nous en donne lui-même la description :

« ...Je voudrais t'avoir ici devant un tableau sur lequel je compte bigrement et qui doit devenir un chef-d'œuvre. — Voici à peu près ce que c'est. [Suit le croquis]. Là. — Je ne sais pas si tu pourrais jamais en trouver tête ou queue de ça. — Je tâcherai de te l'expliquer. D'abord, on est dans un balcon, premier étage, donnant en plein sur la Tamise. Il y a trois personnes : un vieux, en chemise blanche, celui du milieu qui regarde par la fenêtre, puis, à droite, dans le coin, un matelot en casquette et en chemise bleue à grand col rabattu, d'un bleu plus clair, qui cause avec une fille, bigrement difficile à peindre ! Et voilà pourquoi je voudrais surtout t'avoir, pour que nous puissions discuter l'affaire. Tu sais, je l'ai peinte trois

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. I, p. 403.

fois, et je ne veux pas me fatiguer; du reste, si je la tripote trop souvent, je n'aurai guère le temps de faire le reste. Enfin, crois-tu ! je suis arrivé à y mettre une EXPRESSION ! tais-toi, mon cher ! une vraie expression. — Ah ! mais que je te la décrive, la tête : C'est des cheveux, les plus beaux que tu n'aies jamais vus ! d'un rouge non pas doré, mais *cuivré* — comme tout ce qu'on a rêvé de vénitienne ! une peau blanche jaune, ou dorée, si tu veux. — Et avec cette fameuse expression dont je te parle, un air de dire à son matelot : « Tout ça est bon, mon vieux, j'en ai vu d'autres ! » Tu sais, elle cligne de l'œil, et elle se moque de lui. Maintenant, tout ça *contre* le jour et par conséquent dans une demi-teinte atrocement difficile. Mais je ne crois pas que je la repeindrai. La gorge est exposée. La chemise se voit presque en entier qui est bien peinte, mon cher, — et puis, une jaquette, vois-tu, c'est ça ! en étoffe fond blanc à grandes arabesques et fleurs de toutes couleurs ! Chut ! n'en parle pas à Courbet ! Maintenant, par la fenêtre, on voit toute la Tamise qui est comme une eau-forte et qui était difficile, à ne pas y croire ! Le ciel, par exemple, est très vrai, et crânement peint. Il y en a un coin qui se voit à travers les vitraux qui est chic ! — Plus près, il y a un rang de grands vaisseaux dont un décharge du charbon, et tout contre la fenêtre, le mât et la voile jaune d'un alège, et juste contre la tête de la fille, (qui, j'oubliais de te dire, a l'air supérieurement... [ici un mot un peu vif]) il y a le beaupré d'un grand vaisseau dont les cordes et les poulies traversent tout le tableau. »

Qu'est devenue cette peinture? A-t-elle été détruite? Il semble que ce soit celle qu'il appelle ailleurs sa *Grande Tamise*, car ce sera la composition la plus importante dans ce genre. Peut-être est-ce le même tableau dont il parle dans une lettre de février 1864, où il annonce son intention d'envoyer au Salon de Paris le « tableau de la Tamise », écrit-il à Fantin, « que tu as vu un jour avec Edwards ». « C'est tout changé comme premier plan, ajoute-t-il, et je crois que cela fera bien à Paris, — tu l'aimeras, j'en suis sûr. Il y a un portrait de Legros et une tête de Jo qui sont de mes meilleurs. »

Whistler ne fut pas prêt à temps et n'envoya rien au Salon de 1864, et ce tableau, ou ces deux tableaux, — suivant qu'on pense que c'est le même ou qu'il y en a deux — demeurent inconnus. Quoi qu'il en soit, j'ai tenu à citer toute cette lettre, parce qu'il signale lui-même cet effet « de la Tamise qui est comme une eau-forte ». La lettre est instructive, en même temps, parce qu'elle montre son premier goût pour les bariolages de couleurs qu'éveilleront en lui les ouvrages des Japonais et parce qu'il est question, sans qu'elle soit nommée, mais avec son signalement manifeste, de la fameuse Joe, la belle Irlandaise, qui joua, pendant ces premières années, un certain rôle dans la vie et l'œuvre de Whistler.

Dans les incessants déplacements qui coupent l'existence de Whistler entre les années 1859 et 1863, se marquent quelques séjours intéressants pour son œuvre; ce sont ceux qu'il fit sur les côtes de France, au bord de la mer. Il travailla en Bretagne, dans les Pyrénées et en Normandie. C'est là le point de départ de ces marines dans lesquelles il s'est créé une originalité si singulière. En 1861, il est en Bretagne ; il y avait déjà voyagé : c'est là qu'il avait gravé la célèbre pointe-sèche de *La Forge de Perros-Guirrec*. La Bretagne et les Pyrénées avaient été découvertes, depuis 1848, par le premier groupe des petits réalistes qui précédèrent le mouvement de luttes et de combats auquel se rattache encore Bonvin et parmi lesquels il faut compter les frères Leleux, Jeanron, Hédouin, Haffner et encore Gustave Colin, que Whistler rencontre à Fontarabie. C'étaient des pays qui convenaient admirablement à ceux qui cherchaient le pittoresque exclusivement dans la réalité.

De ce voyage en Bretagne, nous avons une toile connue, précieuse même, car elle porte sa date, chose infiniment rare dans l'œuvre de Whistler. C'est la toile des *Côtes de Bretagne*, qu'on a pu voir à l'Exposition de la Société internationale de Londres (n° 11 du catalogue). De son séjour dans les Pyrénées, nous avons la *Vague bleue*, exposée en ce moment à Paris comme elle l'a été il y a deux mois, à Londres, où elle était indiquée comme ayant été peinte en 1865 ou 1866, près de Courbet, à Trouville, assertion inexacte, puisque ce tableau, qui a figuré dans la fameuse exposition de 1892, galeries Goupil, sous le titre « symphonique » *Bleu et argent*, porte, à la suite de l'ancien titre, l'indication de lieu : Biarritz. Elle est, d'ailleurs, datée de 1862. Nous ne pouvons reconnaître avec certitude quelles sont les peintures qui auraient été exécutées sous l'action directe du voisinage de Courbet, dans ces deux étés où il se rencontra avec le maître réaliste sur la côte normande. On sait que c'est aussi pour ce dernier la date à laquelle il inaugura la série de ses magnifiques études de mer. Il faut compter assurément la toile qui est intitulée : *Bleu et argent; Trouville*, — puisque le titre seul est un aveu — et de même *La Mer* (nos 60 et 61 de la présente exposition) toutes deux si françaises d'aspect par leur facture en pâte très fine, grasse et émaillée, leur limpidité atmosphérique, la légèreté des gris, des blancs et des bleus, et jusqu'à la coupe de la toile. Mais les deux peintures antérieures et encore cette superbe *Tamise gelée*, qui rappelle dans son exécution large et vigoureuse les premiers tableaux de Claude Monet, suffisent à nous montrer à

quel point Whistler est alors sous l'influence de Courbet, comme l'étaient, à l'exception toujours de Fantin, resté plus réfractaire, ses autres camarades Bracquemond, Legros ou Tissot. Le tableau des *Côtes de Bretagne* a de la sécheresse et même de la minceur dans l'exécution des roches; la *Vague bleue*, par contre, a vraiment grande allure par le mouvement de la lame et l'intensité des tons. Mais dans l'un et l'autre cadre, c'est absolument la vision habituelle de Courbet, c'est la même façon de considérer le spectacle, de mettre entoile, c'est la même palette et la même matière colorée. Comment



LA VAGUE BLEUE (BIARRITZ), PAR WHISTLER
(App. à M. Alfred Attmore Pope.)

Whistler pouvait-il se faire cette illusion de croire qu'il n'avait jamais rien dû à Courbet?

En 1863, Whistler prend la détermination de se fixer à Londres. Il en a assez de toutes ces pérégrinations, des bords de la Tamise aux rives de la Seine et des rochers de Bretagne aux brisants des Pyrénées. Il est énervé par le mauvais temps, découragé par cette mer éternellement changeante qu'il est impossible de saisir, rebuté par ce travail en plein air tout à fait décevant, qui n'avance jamais. « Décidément, tu as raison », écrit-il à Fantin « la peinture d'après nature, on doit la faire chez soi. » C'est ainsi que, sage-

ment, Fantin se confinait dans ses portraits et ses natures mortes. « Du reste, ces peintures en plein air d'après nature », ajoute-t-il dans une autre lettre, « ne peuvent être que de grandes esquisses. Il n'y a pas! un bout de draperie flottante, une vague, un nuage, c'est là un instant et c'est parti à tout jamais! On pose le ton vrai et pur, on l'attrape au vol comme on tue un oiseau en l'air, — et le public vous demande du fini! » Et après cette observation qui montre bien quel fut chez les hommes de cette génération et de ce milieu, dans l'étude des réalités, le travail mental qui les conduisit à l'indication abrégée des formes et à la notation rapide des phénomènes pour aboutir chez certains d'entre eux à l'impressionnisme, Whistler épanche tous ses écœurements et toute sa lassitude dans le sein de son ami.

Il a assez voyagé. On perd un temps précieux: « il y a l'arrivée dans un pays inconnu, les modèles à dompter, les naturels qui ne posent qu'avec de grandes câlineries; il y a enfin des semaines avant qu'un tableau se trouve en train. Et puis, on est si loin! » Et, tout en continuant, comme le marin qui voit en songe quelque chaumière solidement bâtie en terre ferme, il se prend à rêver d'un intérieur, d'un foyer : « Ma foi, je ne sais trop ce que je rêve, mais, pour le moment, il me semble qu'un intérieur à la campagne, près de Londres ou de Paris, ferait mon bonheur. Une grande pièce pour atelier, et puis, chambre à coucher, petit salon, etc. » Et il a tant de hâte de réaliser ce petit rêve bourgeois d'existence fixe, de travail régulier, d'intimité tiède dans un *home* avenant, éclairé par les yeux verts et les cheveux de cuivre roux de Joe, la belle Irlandaise, qu'il lui sacrifie un projet longuement caressé, poursuivi jusqu'à l'heure de sa mort et qu'il n'eut point la joie de voir aboutir.

Whistler avait, en effet, formé le dessein d'accomplir deux pèlerinages : l'un près de Rembrandt, l'autre près de Velazquez, ses deux maîtres de prédilection.

Il fit le voyage d'Amsterdam, en 1863, au printemps, en compagnie de Legros, qu'il devait ramener à Londres, et il put admirer selon son cœur cette « merveille, la *Ronde de nuit* qui est tout autre chose que ce que nous avons pensé ». Il trouva encore l'occasion de revenir en Hollande, voyage facile en raison de la proximité du pays. Il y retourna une dernière fois en 1902, avec M. Charles Freer, l'ami dévoué qui a si largement contribué à la formation de l'exposition présente, et c'est au cours de ce voyage qu'il sentit les premières atteintes du mal auquel il devait céder. Mais il ne réalisa jamais le voyage de Madrid. Dans les dernières années de sa vie, il

y pensait encore et projetait de l'accomplir avec un autre de ses meilleurs amis, son compatriote M. Canfield. Dieu sait, pourtant, de quel cœur il l'avait rêvé! Il semble qu'il se soit installé, en 1862, à Guéthary pour être plus près de la terre d'Espagne. Quand un jour,



LA TAMISE GELÉE PAR WHISTLER

(App. à M. Charles L. Freer.)

ayant passé la frontière, il se trouve à Fontarabie, il montre par une explosion enthousiaste sa joie de fouler le sol de ce pays cher à son imagination : « Ah! mon cher Fantin, un pays splendide!... Hier, nous avons été en Espagne; oui, mon cher, en Espagne! » et, ici, il place la plus charmante description de l'endroit.

« C'était la chose la plus inouïe de voir le changement entier de mœurs, de figures, de maisons, de tout, en traversant seulement une petite rivière, la Bidassoa. Une affaire de vingt minutes! à Behobie, on est encore en France et à Fontarabie on est tout à fait en Espagne! Les maisons couvertes de balcons et les balcons verts, comme dans les mauvais tableaux, remplis de jolies filles brunes absorbant du chocolat toute la journée. Des Espagnoles de l'Opéra-Comique dans la rue et bien d'autres qui ont l'air nature en béret et blouse rouge, — et des enfants! ça en grouille, sauvages et ressemblant à des petits Turcs. »

Mais Whistler n'était pas attiré en Espagne seulement par le pittoresque exotique de ce pays et de cette race si fortement colorés; son vrai but, c'était d'aller porter son hommage à Velazquez. Il s'y prépare avec une joyeuse fièvre. Dans une première lettre, il annonce à Fantin son projet : « En te revoyant, j'espère pouvoir te décrire les *Fileuses* et la *Prise de Bréda*!!! Oui, mon cher, je me propose ce voyage. » Une autre fois, il ajoute : « Tu dois attendre avec impatience mon voyage en Espagne. Car, tu as raison, je serai le premier qui puisse regarder les Velazquez pour toi. Je t'en rendrai compte, je te causerai de tout! Quel grand bonheur pour nous deux, car je te ferai voir, depuis Paris, une à une toutes les toiles, comme nous aimons les voir! Aussi, s'il y a des photographies à avoir, j'en rapporterai. Pour des esquisses je n'ose presque pas en hasarder! Si je m'enhardis, je verrai. Tu sais, ça doit être de cette glorieuse peinture qui ne se laisse pas copier... Ah! mon cher, » conclut-il, « comme il a dû travailler! »

Malheureusement, devant le mauvais temps qui persiste, il commence à éprouver le commencement de lassitude qui le pousse vers un gîte plus proche et plus fixe. Il a envie de remettre au printemps suivant la visite à Velazquez, et, alors, il espère que Fantin pourra s'arranger pour venir avec lui. Sur la promesse de Fantin, il remet décidément son voyage : « Je remets ma visite en Espagne à l'année prochaine et tu viendras avec moi! Ça sera le suprême de bonheur! C'est un pèlerinage sacré pour nous, déclare-t-il avec enthousiasme, et rien ne doit nous empêcher de le faire... Ainsi donnons-nous la main et jurons! » Hélas! en 1866, il écrira à Fantin : « Madrid, pas encore. » Et ce fut : jamais.

Comment douter, après ces aveux de Whistler lui-même, de son admiration profonde pour Velazquez et des liens qui purent s'établir entre le grand maître espagnol et le jeune disciple? Whistler, plus tard, à l'heure où sa personnalité était définitivement constituée, a

pu être impatienté des comparaisons maladroites par lesquelles les amateurs cherchent à exprimer leur admiration. Mais, bien que M. Duret se soit évertué un peu paradoxalement, tout le long d'un chapitre de son livre, à soutenir l'opinion contraire, on ne peut nier que le rapprochement entre les deux artistes s'impose et se justifie. Sans doute Whistler ne fit aucun emprunt direct aux œuvres de Velazquez, mais il y pensa dès l'origine, comme nous le montrerons, et lorsque la période de recherche de l'éclat dans les colora-



DÉMOLITION DES ÉCHAFAUDAGES DU PONT DE WESTMINSTER
PAR WHISTLER
(App. à M. Alfred Attmore Pope.)

tions, la crise de japonisme, sera passée, il ne manquera pas de se souvenir de ses grands principes. Peu importe que Whistler n'ait jamais mis le pied en Espagne! Le Louvre lui suffisait, comme il suffit à la plupart de ses camarades du milieu réaliste qui, tous, étaient portés avec une ardeur égale vers le grand réaliste espagnol : Fantin, Legros, Ribot, etc. Manet et Carolus Duran furent bien les seuls, je crois, à pouvoir pousser jusqu'à Madrid.

Ce qu'on appelle l'influence d'un maître sur un autre, qu'est-ce d'ailleurs, le plus souvent, qu'une action subtile et mystérieuse qui ne se définit pas? Nous sommes habitués par les œuvres d'école à la

constater sur des emprunts directs qui tournent parfois aux plagiats brutaux. Mais, entre natures de même essence et de même race, c'est une sorte de communication magnétique, d'appel puissant et spontané, d'attrait inexplicable, d'ardente impulsion sympathique. C'est ainsi que s'exerce sur l'imagination de Whistler le prestige du génie de Velazquez. Le charme n'opéra définitivement que longtemps après, en raison des épreuves simultanées ou successives que traversait cette intelligence jeune, ardente, curieuse, qui venait de s'éveiller à l'art au milieu de circonstances exceptionnelles; mais il opéra sûrement, et Velazquez, moins connu que deviné, fut pour Whistler le grand et lointain initiateur.

Au retour du voyage de Hollande, Whistler s'installe donc à Londres, à Chelsea, sur les bords de la Tamise, exactement, 7, Lindsey Row, Battersea Bridge. Du balcon de sa maison, il voyait le large fleuve aux eaux fauves et ses lointains d'usines aux hautes cheminées qui mêlaient leurs fumées grises à la rousseur des brouillards. Il avait entraîné près de lui Legros, alors dans le premier éclat de sa réputation de peintre et de graveur précieux, hardi et primitif; Legros, célèbre déjà dans un petit groupe, mais qu'on laissait mourir de faim. Il rêvait d'attirer aussi Fantin, et les sollicitations près de ce camarade, qui fut, pendant toutes les belles années de la jeunesse, l'ami le plus proche de son cœur, sont incessantes, pressantes, éloquentes, et même tendrement impératives. Il a, pour le séduire, des mots charmants et persuasifs qui nous font connaître un Whistler tout autre que celui qui s'affichait, un peu artificiellement, en parades combatives et paradoxales. Sa verve malicieuse a plus de gaicté que de malignité; il est rempli d'espoir, d'enthousiasme, de foi; il croit à « son étoile » et supplie ses amis d'y croire. Au milieu des premiers revers, il reste joyeusement convaincu que, suivant son expression habituelle, « quelque chose va tourner ». Le Whistler qui écrira plus tard avec une spirituelle et mordante ironie *L'Art charmant de se faire des ennemis* professe alors pour l'amitié un véritable culte.

A l'occasion de l'*Hommage à Delacroix*, exposé au Salon de 1864, Whistler, qui se réjouit du succès de Fantin, regrette de n'avoir pu en être témoin et lui déclare ses sentiments en termes particulièrement touchants : « Je voulais être avec toi dans ton succès, te voir enfin prendre la place qu'on te doit depuis si longtemps à Paris; je pensais avec bonheur à tout ce que nous aurions à nous dire, à ces bonnes longues conversations le soir, où nous nous

entendions si intimement; tu as dû avoir grand besoin de me causer pendant le salon. Car je suis heureux de penser que nous sommes nécessaires l'un à l'autre pour cette vraie (*sic*) échange de sympathie que nous ne pouvons pas trouver avec d'autres. Du moins, moi, je n'éprouve jamais cette entière confiance dans la sympathie de n'importe qui en dehors de toi. »

Durant ces premières années de jeunesse, il ne cesse de fonder l'espoir du succès sur l'amitié. Il montre une nature généreusement expansive qui a besoin de l'appui des autres et qui ne leur refuse point son appui. Cela donne la clef de certaines influences qui se rencontrent sur son talent à cette époque, et cela explique l'amertume qui suivit bien des déceptions,

Il avait rêvé une sorte de petite coterie très étroite avec ses deux principaux camarades, Fantin et Legros. « Nous formons plus que jamais la Société des Trois », écrit-il à Fantin, et comme chacun doit aide aux autres, il s'empresse de faire partager à ses amis les avantages qui lui sont actuellement assurés : « Nous allons faire fortune et rapidement, car tu sais bien combien je fais mon devoir : — soutenir chacun les deux autres, c'est se soutenir soi-même ; — nous sommes tous égoïstes et tous pas mal pervertis, mais je suis fidèle au mot de la Société. Aussi, pas de maison où j'ai mon entrée où on n'est pas impatient de te connaître et prêt à recevoir ta peinture. Il y a de l'or qui nous attend partout. » Et, en effet, durant les premiers temps de son séjour à Londres, la fortune lui sourit rapidement. Tantôt il a « des commandes jusqu'au cou », tantôt il parle de son succès qui « est vraiment au delà de toute espérance », ou du « plus beau succès qu'on lui ait accordé jusqu'ici » (1864). En 1867, il écrit encore à Fantin : « Ce que tu appelles mon bonheur insolent dure toujours. »

L'Angleterre fut, en effet, pour lui, à ce moment, un vrai pays de cocagne. Gros négociants londoniens, riches banquiers grecs formant une petite colonie au bord de la Tamise, — « les grecs », comme il les appelle tout court, — se disputent ses toiles et commencent à répandre leurs faveurs sur Legros. Fantin, attaché à Paris par les liens étroits de la famille, se hasarde bien, de-ci, de-là, à aller faire quelque séjour en Angleterre où l'accueille la fidèle amitié d'Edwin Edwards, mais il ne consent pas à s'y fixer. Whistler, au dos d'une lettre d'invitation spéciale de Seymour Haden, le somme avec une ardeur extrême : « Il faut que nulle idée, théorie ou autre absurdité t'empêche de venir ici de suite », et il

ajoute : « Tu sais que je t'assurais toujours que quelque chose allait tourner. Eh bien ! c'est l'Angleterre, mon cher, qui s'avance avec ses deux mains tendues aux jeunes artistes. »

Ces succès rapides, qui se manifestaient non plus en glorieuses fumées, mais d'une manière sonnante et trébuchante, retinrent Whistler à Londres. L'arrivée de sa mère en 1864 vint l'y fixer.

L'Angleterre produisit bientôt son effet sur cette nature mobile, impressionnable, ouverte avec un intérêt passionné vers toute chose. L'atmosphère de Londres et le paysage de la Tamise modifièrent insensiblement sa forme, sa matière et sa palette. Le milieu artistique nouveau dans lequel il se trouva mêlé l'impressionna aussi, d'une manière temporaire sans doute, mais incontestable.

Au cours de ses premiers séjours momentanés à Londres, il y avait déjà, nous l'avons vu, exécuté le *Piano*. Il y fit encore la toile qu'il a intitulée le *Music Room*, en ajoutant après coup au titre, lorsqu'il se préoccupa de faire entrer dans son système musical toute sa production passée, le sous-titre : *Symphonie en vert et rose*[1]. Il semble, à considérer le caractère général de cette toile en face de la précédente, que toutes deux soient contemporaines. Même recherche d'intimité, d'éclairage, de contrastes colorés; il n'est pas jusqu'aux personnages qui ne soient, en partie, les mêmes. C'est un coin de l'intérieur de sa sœur, Mme Haden, avec sa fillette, Annie, assise près d'une fenêtre et lisant, et, à droite, une jeune femme en amazone, debout, la cravache en main, comme prête à sortir.

Whistler, dans une lettre à Fantin du commencement de 1864, se propose d'envoyer au Salon ce qu'il appelle son tableau « avec l'amazone » : « Qu'en penses-tu? » demande-t-il à Fantin qui, évidemment, le connaissait. Mais aucune autre indication précise. La comparaison dans la taille des deux figures de la fillette — à cet âge où les enfants se modifient si sensiblement — pourrait du moins nous guider, si dans le second tableau la petite Annie n'était assise, ce qui ne rend pas l'examen aisé. Elle y paraît cependant moins enfant par son attitude et même par son costume. Alors que, dans le *Piano*, où elle est debout, la robe blanche ne descend pas au-dessous du genou, dans le *Music Room*, malgré la position assise qui tire un peu les jupes, la robe couvre à demi la jambe. Il y aurait, entre ces deux tableaux, sans qu'on puisse rien affirmer, une différence d'environ deux années. Le caractère de la peinture, à tout

1. Et non, vert et noir, comme il a été imprimé par erreur sur la planche ci-jointe (N. D. L. R.).



Whistler pinx.

THE MUSIC ROOM

HARMONIE EN VERT ET ROSE

(App. à M. Frank J. Hecker.)

PHOT. ROYER ET Cie, NANCY

prendre, le laisserait entendre, car, si elle ne montre ni la belle unité, ni la grande simplicité du premier, elle offre dans sa composition, dans ses agencements de couleur, une complexité, une indépendance et un imprévu qui sont choses toutes nouvelles. La parenté avec Fantin y est moins généralement déterminée. La composition lumineuse du tableau est déjà subtile et savante, avec son fond tout en clarté douce, formé ingénieusement de trois parties légèrement nuancées de valeurs, mais de nature si différente : le bariolage des rideaux fleuris traversé par la lumière de la fenêtre, entre une paroi éclairée de côté et l'image d'une autre partie de la pièce reflétée dans une glace. La disposition des personnages est aussi très personnelle et annonce le Whistler de l'avenir. La figure d'amazone, inscrite dans une silhouette élégante et hardie, se découpe sans dureté, mais nettement, contre le fond clair, et se place cavalièrement de côté, hors du milieu de la toile, sur un sol vu en perspective montante, comme dans ses futurs portraits. Est-ce une illusion ? mais il me semble que, au moment d'exécuter cette délicieuse toile, il connaissait déjà les Japonais.

Jusqu'alors on ne peut pas dire, du moins, qu'il y ait la plus légère trace de son contact avec le milieu anglais; il était, d'ailleurs, beaucoup trop en rapport avec ses amis de France. A cette période incertaine et vagabonde appartient cependant, une nouvelle toile autrement significative : c'est la *Fille blanche*. Celle-ci a une date précise; elle a été signée en 1862. Nulle œuvre, peut-être, n'a contribué à faire plus connaître son auteur. Célèbre dès le premier jour, elle était devenue légendaire. Son exposition à Paris fit émoi. Whistler l'envoya au Salon de 1863. Elle y eut, naturellement, les honneurs de la proscription et forma ce qu'en argot d'atelier on appelle le « clou » du Salon des Refusés. Whistler s'attendait, du reste, très philosophiquement au sort qui lui était réservé. Ce n'est point qu'il n'attachât pas d'importance particulière à cet ouvrage, car, tout au contraire, il y a peu de tableaux, dans sa correspondance, auquel il paraisse plus s'intéresser et sur l'effet duquel il compte plus. Avant même qu'elle soit non seulement exposée, mais terminée, il se préoccupe de la faire annoncer. Dans une lettre datée de Guéthary, sûrement en 1862, il demande à Fantin si « l'ami de Burty » a écrit dans la *Gazette* sur la *Fille blanche*, et, pourtant, dans une lettre ultérieure, écrite à la fin de son séjour, alors qu'il est énervé par le mauvais temps et le mauvais travail, il annonce son départ prochain, croyant « mieux faire en retournant à Londres

finir la *Grande Tamise* et la *Fille blanche* pour le Salon, à Paris ».

Le 23 mars 1863, il écrit à Fantin qu'il vient, qu'il reste un jour à Paris, qu'il apporte lui-même la *Fille blanche*, et il lui demande de la dérouler et de l'encadrer dans son atelier pour la voir ensemble avant l'envoi au Salon.

De Hollande, dans une lettre signée : Whistler et Legros, il s'en soucie encore, mais il est si assuré de l'accueil du jury qu'il envoie à Fantin un mot pour demander à Martinet d'exposer dans ses salons du boulevard la *Fille blanche* « si on l'a refusée aux Beaux-Arts comme je le suppose ». Et il est ravi quand il apprend son échec et la décision de l'Empereur. « C'est charmant, écrit-il encore d'Amsterdam, c'est charmant pour nous cette affaire de l'exposition des Refusés! Certainement qu'il faut y laisser mon tableau! et les tiens aussi. Ça serait de la folie de les retirer pour les mettre chez Martinet. Aussi ne lui donne pas le petit mot d'autorisation que je t'avais envoyé pour lui, déchire-le tout de suite pour qu'il n'arrive pas de malheur. » Et il est si content qu'il annonce son arrivée dans peu de semaines « pour voir tout ça ».

Il escomptait avec perspicacité le bénéfice du scandale et il fondait bon espoir, sinon sur l'esprit des Parisiens, du moins sur les sympathies du milieu amical de la jeune bande réaliste et de ses défenseurs autorisés pour le venger des académiciens de Paris et aussi de ceux de Londres. Car il nous avoue que, de l'autre côté de la Manche, son ouvrage n'avait pas été mieux vu des talents officiels et patentés. Il exulte à la lecture de la lettre de Fantin qui lui écrit aussitôt après l'ouverture de l'Exposition. « Cristi! lui répond-il, si tu savais quel effet cette nouvelle a produit ici! Ils sont pas mal dégoûtés les Horseley et autres de penser que la *Fille blanche* soit bien vue à Paris après avoir été maltraitée ici. » Ce sont là les premières notes du prélude dans le conflit entre le milieu académique anglais et son esprit indépendant, qui fera plus tard pour lui un véritable enfer de cet Eldorado londonien où les brouillards semblaient se condenser en pluie d'or.

Aussi veut-il profiter de son succès et s'informe-t-il avec passion si « le *Figaro* de Graham a été bien », et la *Gazette des Beaux-Arts*, et Théophile Gautier, et il aimerait fort savoir ce qu'on en pense au Café de Bade.

Par ces seules préoccupations on voit que Whistler avait conscience d'avoir fait un grand effort. Il avait concentré et résumé dans cette œuvre tout ce qui constituait sa personnalité présente.



Whistler pinx.

LA FILLE BLANCHE

(App. à M. J. H. Whittemore.)

FRAZIER-SOYE, PARIS

Il y avait mêlé toutes ses acquisitions anciennes et récentes et il avait essayé de dégager nettement ce qui lui était propre. C'est pour cela que cette œuvre est capitale dans son histoire. Whistler en avait le juste sentiment, et il savait qu'elle devait porter. La critique, en France, montra d'ailleurs une sagacité qui ne lui est pas ordinaire, du moins avec une pareille unanimité. Elle ne s'y trompa point et, sous les appréciations les plus diverses, parfois les plus bizarres et les plus saugrenues, elle comprit ou devina l'intérêt exceptionnel de la manifestation de ce jeune artiste étranger et inconnu.

Desnoyers, qui, dans son *Salon des Refusés*, décerne le premier prix à Whistler, le qualifie « le plus spirite de tous les peintres » et désigne la peinture comme « le portrait d'une spirite, d'un médium ». Le réaliste Castagnary, qui, pour une fois, s'en va chercher midi à quatorze heures, y voit « *le lendemain de l'épousée*, cette minute troublante où la jeune femme s'interroge et s'étonne de ne plus reconnaître en elle sa virginité de la veille ». Thoré parle de « vision ». Tous, d'ailleurs, Chesneau, Paul Mantz, Thoré, s'unissent pour avouer hautement l'impression profonde qu'ils en ont reçue et, tout en déclarant cette image curieuse, étrange ou bizarre, pour célébrer son attrait puissant et mystérieux.

Son charme principal, nous devons le reconnaître, s'est bien un peu dissipé avec le temps. La *Fille blanche* a perdu sa fraîcheur savoureuse et imprévue. Nous ne sommes plus, assurément, dans les mêmes conditions pour la sentir et pour l'admirer. Nous devons faire effort pour la comprendre. Nous n'imaginons pas que le public en ait ri, qu'elle ait pu faire scandale, ni causer, suivant le mot de Chesneau, « une certaine agitation » dans le monde des arts. Nous devons nous raisonner si nous voulons en même temps nous figurer l'enthousiasme qu'elle suscita. Pour tout dire, elle nous a déçus. Cela tient peut-être à sa célébrité même; cela tient surtout à ce que ces rapports de ton sur ton, cette disposition de mise en toile très haute, avec la figure posée à un plan arrière sur la perspective montante du sol, dont on a tant usé depuis Whistler, à ce que ces effets, tout à fait nouveaux alors, ont été tellement répétés depuis quarante ans que nous n'en percevons plus l'inédit. Nous sommes plutôt même gênés par cette physionomie extatique aux grands yeux fixes d'aigue-marine, qui s'arrête, une fleur à la main, avec une démarche de fantôme et des airs égarés d'Ophélie, affectant de vagues prétentions à une signification symbolique qui servent

d'excuses aux divagations de Castagnary. Tout cela détonne dans l'œuvre de Whistler, et il le sent si bien lui-même qu'il ne s'aventurera plus jamais dans ce mode expressif, énigmatique et artificiel.

Ce document est néanmoins précieux pour l'étude de sa personnalité. Nous y voyons, franchement formulées pour la première fois, ces recherches symphoniques dans les rapports des couleurs, et particulièrement cette sensibilité infiniment délicate qui lui fait préférer les accords de ton sur ton. La composition de l'œuvre — j'entends la disposition dans la toile de la figure et des accessoires — est conçue suivant un point de vue qu'il adoptera désormais.

Quant au métier, l'exécution un peu pénible de certaines parties, notamment des mains et du visage, témoigne de l'application qu'il apporta à son travail. La matière est écrasée en épaisseur suivant la technique prise de Courbet, mais il est sous le coup d'autres influences qui se manifestent et se contrarient en lui. Il est malaisé de les définir ou plutôt de les doser avec mesure. On peut bien dire toutefois, au point de vue tant de la composition que de la rareté des colorations, notamment dans les parties qui avoisinent le tapis, qu'il y a là une vision éveillée, stimulée déjà par la contemplation des images japonaises qui ne tarderont pas à produire momentanément sur son imagination une empreinte presque exclusive. Mais, comme le remarquait Thoré, il est à la fois sous l'impression des Anglais et des Espagnols. Thoré y voyait les blancs mats et opaques de Reynolds, et il signalait « je ne sais quoi de Goya et presque de Velazquez dans l'aspect fantastique de cette femme droite et effilée, les deux bras pendants entre des hanches étroites et qui vous regarde d'un œil fixe et morne. »

Assurément, il y a là quelque chose de Velazquez, et dans la coupe allongée de la toile qui rappelle la coupe habituelle des portraits du maître, et dans ces accords sobrement expressifs où les tons purs sont si parcimonieusement distribués en vue d'un effet plus intense. Quant à l'influence anglaise, il y a peut-être bien du Reynolds, si l'on veut, mais il y a surtout du Millais. A cette date, Whistler professait une admiration très vive pour l'illustre préraphaélite qui n'avait pas encore viré aux fadeurs d'un académisme aimable. Cette même année 1863, il écrit à Fantin[1], à propos de

1. Une note de Fantin sur Whistler, écrite à l'occasion de sa mort et communiquée gracieusement, ainsi que les lettres de l'artiste, par Mme Fantin-Latour, porte : « Juillet 1859, à Londres,... son admiration pour Millais, discours chez le beau-frère... »



Whistler pinx.

LA PRINCESSE DU PAYS DE LA PORCELAINE

ROSE ET ARGENT

(App. à M. Charles L. Freer.)

PHOT. ROYER ET Cie, NANCY

l'exposition de Londres où le maître anglais exposait la *Veillée de sainte Agnès* : « Mon cher, Millais a, cette année, produit vraiment *un vrai tableau!* enfin une chose tout ce qu'il y a d'artistique, tu l'aimeras beaucoup. » Comment méconnaître, dans cette figure de la belle Joe — qu'il nous décrit ailleurs et qu'il nous peint sous des allures moins fantomatiques, — l'influence des effets de pittoresque expressif qui distinguent le réalisme poétique ou sentimental des Préraphaélites, alors encore dans l'éclat d'un triomphe unanimement reconnu et tandis qu'il vivait dans l'intimité ou dans le voisinage de quelques-uns des plus illustres d'entre eux? Cette influence anglaise contemporaine fut toute passagère et ne laissa point de trace sur sa pensée, mais elle est manifeste et nous en trouverons peu après d'autres échos isolés.

LÉONCE BÉNÉDITE

(*La suite prochainement.*)



BIBLIOGRAPHIE

DES

OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1905

I. — ESTHÉTIQUE OUVRAGES TECHNIQUES

Adam-Leonhard (K.). — Zur Theorie der farbigen Perspektive (Komplementartheorie). Strassburg, Bongard. In-8, 20p.

Album de la Décoration. 3e vol. Paris, Calavas. In-4°, 60 pl.

Apel (H.). — Moderne farbige Reklameschriften und Arrangements. Berlin, Spielmeyer. In-4°, 55 p.

Archelet. — Les Beaux-Arts et la Vie. Evreux, imp. Odieuvre. In-8°, 26 p.

Armand (E.). — Le Dessin dans l'enseignement primaire, Paris, Paulin. In-16,103 p. av. 55 fig.

Arts and Crafts. Vol I. London, Hutchinson. In-4, avec album.

Ballach (E.). — Naturgebilde in der Praxis des Metallotechnikers. Ein Vorlagenwerk mit Anleitung zum Studium der Naturformen. Dresden, Kühtmann. In-4, 24 pl. av. vii p. de texte.

Barény (B.). — Methodische Anleitung zur praktischen Anwendung der Perspektive für Zeichner. Wien, Eisenstein. In-8, vi-34 p. av. 5 fig. et 7 planches.

Baumann (C.). — Die künstlerischen Grundsätze für die bildliche Darstellung, deren Abteilung und Anwendung. Halle, Knapp. In-8, vi-185 p. av. 26 fig.

Bayard (E.). — Les Arts de la femme. Paris, Delagrave. In-4, vii-392 p. avec fig. et planches.

Behrens (P.). — Alkohol und Kunst. Flensburg, Deutschlands Grossloge. In-8, 8 p.

Benn (R.-D.). — Style in Furniture. London, Longmans. In-8, 354 p. av. ill.

Berlage (H.-P.). — Over stijl in bouw- en meubelkunst. Amsterdam, A.-B. Soep. In-8, 130 p. av. fig.

Bernard (E.). — Réflexions d'un témoin de la décadence du Beau. T. I. Le Caire, Roditi. In-16, 218 p.

Bersch (J.). — Die Malerfarben und Malmittel. Deren Untersuchung auf ihre Echtheit, erlaubte und unerlaubte Zusätze, Einfluss der Atmosphärilien, etc. Wien, Hartleben. In-8, xv-342 p. av. 4 fig.

Beyer (E.). — Moderne Fassaden. Ornamente. Leipzig, Seemann & C°. In-4, 20 pl. av. iii p. de texte.

Bode (W.). — Ueber den Luxus. Leipzig, Scheffer. In-8, 166 p.

Braunroth (F.). — Harmonielehre. Leipzig, Hofmeister. In-8, 104 p.

Brunetta (A.). — Dekorative Vorbilder mit Pflanzenmotiven. Dresden, Kühtmann. In-folio, 30 pl. doubles.

Cherbuliez (V.). — Die Kunst und die Natur. Uebers. von H. Weber. I. Ascona, C. von Schmidtz. In-8, 125 p.

Clark (E.-E.) — A Handbook of Plant Form. London, Batsford. In-8, 100 pl.

Concours d'installation de chambres d'hôtels organisé par l'Automobile-Club de France. Chambres à coucher et cabinets de toilette. Paris, Schmid. In-4, 24 pl.

Congrès international de l'enseignement du dessin (deuxième session. Berne, 2-6 août 1904.) 1re section : le Dessin dans l'enseignement général (première question). Rapporteur général pour la France : Mme Luisa Chatrousse. Paris, imp. Dumoulin. In-16, 52 p. av. portrait.

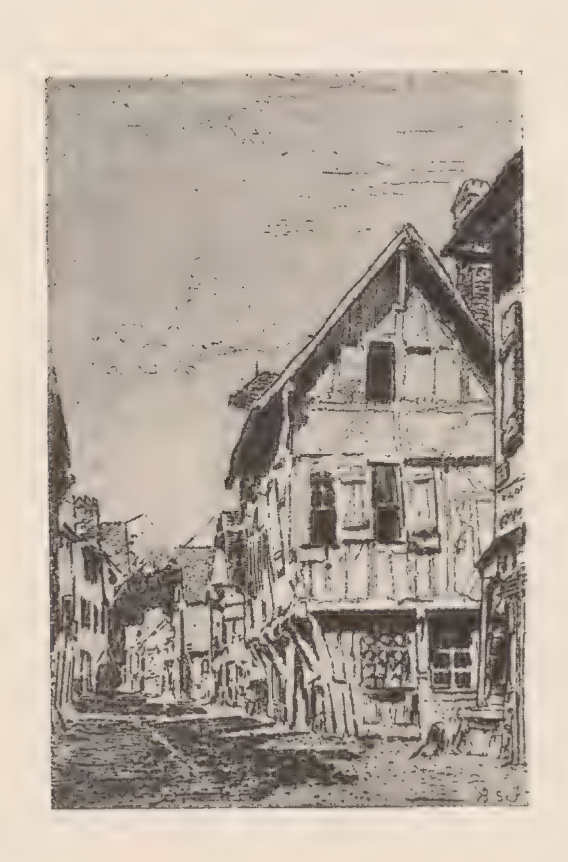
Cornelius (Peter). — Literarische Werke. Erste Gesamtausgabe im Auftrage seiner Familie herausg. Band II (xv-786 p.) und iv (li-422 p.). Leipzig, Breitkopf & Härtel. In-8.

Cremer (F.-G.). — Zur Oelmaltechnik der Alten. Weitere Untersuchungen über den

Justice; la Sainte-Chapelle vue du fond de la cour où elle se dresse svelte et fleurie; la Cité et ses alentours vus du pont des Arts en un vaste et précis panorama; Saint-Eustache; la rue Réaumur avec l'abside de la vieille église Saint-Martin; la rue Lepic, à Montmartre; enfin un des coins les plus pittoresques de la banlieue de Paris : la Bièvre à Gentilly, dont la réduction originale qui accompagne ces lignes nous dispense de vanter à nos lecteurs la facture primesautière et colorée.

Cette nouvelle série sur Paris, qui vient s'ajouter à celles des Lalanne, des Flameng, des Béjot, pourrait — le talent de M. Roy l'y prédispose particulièrement — former une suite à l'œuvre précieux où Méryon, d'une pointe si fine et si exacte, s'est plu à retracer les aspects du vieux Paris vers 1860. Son *Paris pittoresque* conserverait ainsi aux curieux de l'avenir les sites et les monuments d'autrefois, menacés, hélas ! aujourd'hui en trop grand nombre.

AUGUSTE MARGUILLIER



ARTISTES CONTEMPORAINS

WHISTLER

(TROISIÈME ARTICLE [1])

Un fait capital, dans la biographie de Whistler, fut, à la date où nous sommes, la découverte du Japon. J'ai raconté ailleurs [2] comment se produisit cet événement artistique dont l'importance a été si grande sur l'évolution de notre esthétique et sur le caractère de notre production industrielle. L'inventeur, si on peut l'appeler ainsi, en fut Bracquemond. Un jour, en 1856, il découvrit entre les mains de l'imprimeur Delâtre un petit volume de la *Mangwa* d'Hoksaï ayant servi à caler un envoi de porcelaines. Les arts d'Extrême-Orient, qui avaient si profondément séduit les artistes du XVIIIe siècle, marquant avec force leur empreinte sur notre goût, étaient complètement oubliés à cette heure. Ils n'étaient ni dédaignés, ni méconnus; ils étaient inconnus. Le petit livre de croquis produisit une impression très vive sur l'esprit de Bracquemond. Il essaya de l'obtenir de son possesseur, n'y parvint pas et ne réussit à l'acquérir que dix-huit mois ou deux ans après, au moyen d'un échange, des mains nouvelles — du graveur Lavieille — qui le détenaient. Bracquemond en avait fait son bréviaire. Il le portait toujours dans sa poche et le montrait à chacun et à tout propos, jouissant des surprises, des admirations et des curiosités qu'il suscitait. On pense si ses proches camarades en entendaient parler! Peu d'années après [3], justement, s'ouvrit rue de Rivoli une boutique de pacotille exotique montée par

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. I, p. 496.
2. *Félix Bracquemond* (*Art et Décoration*, février 1905.)
3. 1862, date confirmée par E. Chesneau.

un ménage de Français qui avaient séjourné au Japon, un M. de Soye et sa femme. Sans comprendre, assurément, la valeur d'art des objets exotiques qu'ils déballaient, ils exhibaient des étoffes brodées, des laques, des porcelaines, et aussi de ces petits albums, qui servaient peut-être encore à les caler. Leur succès fut immense. A côté du témoignage de Bracquemond, Chesneau, un contemporain, nous dit[1] que « l'enthousiasme gagna tous les ateliers avec la rapidité d'une flamme courant sur une piste de poudre ». « On ne pouvait, ajoute-t-il, se lasser d'admirer l'imprévu de la forme, la richesse du ton, l'originalité de l'effet pittoresque, en même temps que la simplicité des moyens employés pour obtenir de pareils résultats. On enleva toute la collection à des prix relativement élevés. On se tint au courant des arrivages nouveaux. » La fortune de la « Porte chinoise » fit naître des concurrences, et bientôt Paris fut envahi de tous côtés par une foule de petits comptoirs japonais. Chesneau s'accorde avec Bracquemond pour nous donner les noms de la plupart des chalands habituels de cette boutique dont le souvenir méritait d'être conservé à l'histoire. C'étaient les peintres Manet, Fortuny, Tissot, Fantin-Latour, le graveur Jacquemart, le céramiste Solon. C'étaient les frères de Goncourt, le critique de la petite bande réaliste, Zacharie Astruc, qui publiait en 1866 ses articles sur *L'Empire du Soleil levant*; c'était Chesneau lui-même, avec Champfleury, Burty, Zola; c'étaient même des industriels comme Barbedienne, Christofle ou Falize, des amateurs comme Cernuschi, Duret ou Guimet. Et plus tard on vit se joindre à cette phalange d'autres recrues aussi importantes, comme celle de Degas. A la suite de l'exposition de 1867, où le Japon avait triomphé sur toute la ligne, quelques-uns de nos japonisants les plus familiers fondèrent même la Société du *Jinglar*, — du nom d'un petit vin japonais, nous dit Chesneau, — dans la réunion de laquelle on mangeait du riz avec des bâtonnets en buvant le saki national. Les membres, au nombre de neuf, comprenaient, entre autres, Bracquemond qui en a gravé le diplôme, Fantin, Burty, Z. Astruc, Solon, Jacquemart, etc. Chesneau avance le nom de Whistler ou celui de Stevens comme le nom du principal initiateur de ce mouvement de japonisme. Si cette affirmation doit être considérée comme inexacte, il n'en est pas moins vrai qu'elle témoigne de l'intérêt passionné que ces deux artistes portèrent dès l'origine aux choses d'Extrême-Orient[2]. Whistler, pour son compte, fut un des

1. *Le Japon à Paris* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1er septembre 1878, p. 386-38?).
2. C'est ce qui, dans la similitude des ouvrages des deux artistes à cette

fervents les plus enthousiastes du Japon et l'un des fidèles les plus assidus de la « Porte chinoise ». Dans sa correspondance avec Fantin, notamment en 1864, il ne manque jamais de faire quelque recommandation à son ami ou de le charger de quelque commission « en revenant du Louvre » pour la marchande qu'il appelle « la Japonaise ». « Tu me raconteras tout ce qu'il y a à raconter », lui écrit-il en avril, « sur les on-dit du Salon, et du café de Bade et surtout sur ta petite visite chez la Japonaise. » Un jour, il le prie d'aller voir une certaine soupière en vieux laque qui lui a été signalée et il explique soigneusement comment on doit distinguer la différence entre « une vraie *vieille* laque » et les laques plus modernes. Une autre fois, il le prie, en passant rue de Rivoli, de dire à « la Japonaise » de lui « mettre de côté tous les costumes ». En 1866 sa collection commence à être assez importante pour qu'il lui prenne l'envie d'en réaliser la valeur. Il annonce, en effet, son intention de la vendre et de venir à Paris.

Comme on pense, cet engouement pour les choses du Japon ne devait pas tarder à porter sa trace sur la production de tous ces artistes. Les céramistes s'inspirèrent largement des caractères de leur matière et des lois de leur décor, tels Solon, Bouvier, Cazin un peu plus tard, et surtout Bracquemond, dont le service dit « de Rousseau » est devenu célèbre. Tissot qui, en 1863, plaçait un épisode de ses quatre tableaux narratifs de l'histoire de l'Enfant prodigue dans le pays des mousmés, sur quelque bateau de fleurs, imita habilement leurs émaux cloisonnés. Les fondeurs pastichèrent les patines de leurs bronzes. Quant aux peintres, on a vu depuis, par toute l'histoire de l'impressionnisme, ce qu'ils ont dû au Japon.

Ce fut surtout, à l'origine, une imitation littérale. On copiait les mille bibelots merveilleux, laques, émaux, porcelaines, costumes, qui formaient les motifs inédits d'une incomparable nature morte. C'est ainsi que Fantin-Latour combine, sur ses albums de jeunesse, toutes sortes de compositions dans lesquelles interviennent, près de coupes, de boîtes, de laques, d'éventails, les fameuses robes japonaises qui appartenaient à Whistler, dans l'une desquelles il peignait son ami au premier rang des manifestants de son *Toast* à la Vérité. Ce n'est guère autrement que fut compris au début le Japon par Stevens, Tissot ou Whistler lui-même. L'Exposition de l'École des Beaux-Arts nous offrait plusieurs témoignages

époque, tous deux d'ailleurs sous l'influence de Courbet, a pu laisser croire à une prétendue action de Stevens sur Whistler.



LE BALCON, « VARIATION EN COULEUR CHAIR ET EN VERT »
PAR WHISTLER

(App. à M. Charles L. Freer.)

particulièrement précieux de cette interprétation du japonisme. Nous trouvons là la fameuse *Princesse du pays de la porcelaine*, le *Balcon* et le *Paravent doré*. Comme on le voit, ce sont ce que j'appellerai de purs caprices réalistes. Aucun désir de pastiche, aucune arrière-pensée véritable de transposer une scène japonaise, de créer une illusion d'Extrême-Orient, de faire de l'ethnographie ou du *genre*, mais de simples jeux exclusivement pittoresques, des prétextes non dissimulés à rassembler des éléments particulièrement propres à des accords rares et singuliers de couleurs éclatantes. Tout au plus, pour le premier ouvrage qu'il exécuta dans cet ordre d'idées, *The lange leizen of six marks*, simule-t-il une vague action en occupant la jeune femme, vêtue d'une robe chinoise, à peindre un vase; tout au plus, dans le *Paravent doré*, son modèle paraît-il intéressé par l'examen d'un cahier d'images, ou, dans le *Balcon*, met-il entre les mains de ses Japonaises de contrebande l'écran de papier bariolé et la petite guitare carrée des geishas. On ne peut vraiment s'y méprendre. Il n'y a pas là de sujet proprement dit. Il est tout à la joie de peindre les belles choses qui le passionnent et dont il s'entoure, et en plein dans cette griserie de couleur qui sévit alors sur sa génération. Ce sont les pièces de son mobilier qu'il exhibe, tel ce tapis blanc et bleu qui a déjà servi à la *Fille blanche* et qui reparaît dans la *Princesse*, ou les plus beaux objets de sa collection. Le paysage, quand on l'aperçoit, comme dans le *Balcon*, est celui qu'on voit de sa fenêtre : la Tamise avec ses cheminées d'usine, ses berges mornes, son ciel embrumé, ses larges eaux tristes, faisant un fond de neutres harmonieux, gris et fauves, au bouquet léger de roses, d'orangés, de pourpres et de céladons, étalés en coulées limpides, comme par une brosse à la Fragonard, sur ses nonchalantes figures de jeunes femmes. Quant aux figures elles-mêmes, ce sont généralement celles qui l'environnent. Peut-être bien a-t-il choisi intentionnellement, dans le *Paravent doré*, ce modèle aux pommettes saillantes avec un profil un peu camus; mais nous reconnaissons surtout le visage familier de la belle Joë ou, bien loin, certes, de tout caractère de japonisme, cette Christine Spartali, aux lèvres pourpres, à la lourde chevelure noire, à la beauté toute méridionale, dont le type est si souvent répété dans les tableaux de Rossetti.

Sur ce petit point spécial, M. Duret a essayé de défendre Whistler de toute imitation de Rossetti, en expliquant que la ressemblance maintes fois constatée entre cette œuvre et les figures du grand

préraphaélite tient à ce que le personnage peint par Whistler, Mlle Spartali, était la sœur de Marie Spartali, depuis Mme Stillman, élève de Rossetti, qui la fit poser souvent dans ses ouvrages. La ressemblance entre les deux sœurs aurait fait la ressemblance entre les deux peintres. L'explication est plausible; il n'en est pas moins certain que cette ressemblance a conduit Whistler à prendre sur ce sujet, du moins pour la tête, une manière de peindre qui ne lui est pas habituelle, et qui rappelle incontestablement la manière forte-



LE PARAVENT DORÉ, « CAPRICE EN POURPRE ET OR »
PAR WHISTLER
(App. à M. Charles L. Freer.)

ment colorée de Rossetti. Qu'y a-t-il d'ailleurs de surprenant à cette parenté tout accidentelle, si l'on songe quels étaient les liens d'amitié qui unissaient Whistler à Rossetti? Il est plus d'une fois question du maître anglais dans ses lettres à Fantin. Whistler rêve d'unir ses deux amis par la même amitié qu'il professe pour l'un et pour l'autre, et il demande à Fantin de réserver à Rossetti dans son *Hommage à Delacroix* une place qu'au dernier moment Rossetti eut le regret de ne pas occuper, ne pouvant s'absenter pour venir poser.

Les mêmes lettres à Fantin nous révèlent exactement l'état d'esprit dans lequel Whistler exécuta ces peintures et les satisfactions

qu'elles lui causèrent. En janvier 1864, il nous renseigne sur sa première chinoiserie : « J'ai un tableau pour l'Académie, ici. Je t'en enverrai une esquisse prochainement. C'est rempli de superbes porcelaines tirées de ma collection, et, comme arrangement et couleur, c'est bien. Cela représente une marchande de porcelaines, une Chinoise, en train de peindre un pot. » Et il ajoute mélancoliquement : « Mais c'est difficile et je gratte tant. Il y a des fois où je crois avoir appris des choses et puis je suis fort découragé. »

Il y revient une autre fois, vers juillet : « J'ai revu ma *Chinoise* à l'Académie. Je sais que tu aimeras bien cela. » Et c'est à la suite du succès qu'il paraît recueillir que, avec l'intention de poursuivre dans cette voie, il recommande à Fantin de lui faire mettre tous les costumes de côté, au magasin de la « Porte chinoise ».

En 1865, il entretient son ami de la *Princesse du pays de la porcelaine* : « La *Japonaise* me prend du matin jusqu'au soir. Elle a été mise de côté jusqu'à présent à cause de la maladie du modèle. Ça va être bien, je crois. » C'est alors qu'il demande à Fantin de poser dans le *Toast* avec la fameuse robe chinoise : « Pense à la robe, recommande-t-il, superbe à faire et, conclut-il, donne-la-moi. »

La même année, en février ou commencement de mars, il signale qu'il a « fait encore un petit tableau japonais qui est ravissant ». Ce doit être assurément le *Paravent doré,* daté de 1864.

Jusqu'en 1867, alors que son idéal paraît cependant bien modifié, ou du moins que sa pensée semble évoluer dans une direction plus grave, après des récriminations mélancoliques contre son passé et ses anciennes habitudes de vision, nous le trouvons encore préoccupé de reprendre un de ces petits sujets de chinoiserie ou de japonaiserie, le *Balcon,* dans des proportions inaccoutumées. « Je vais le faire grand, presque comme nature, écrit-il à Fantin, pour le Salon. Dis-moi ce que tu en penses pour composition, lignes, etc. La couleur en est très éclatante. » Et il envoie en même temps un croquis de la composition qu'il « s'occupe à arranger » pour l'instant : « le *Pont,* une composition très importante comme résultat », qui doit être, assurément, quelque sujet anglo-chinois ou plutôt gréco-japonais, tels que certaines de ces « schemes » de la collection de M. Freer, dans l'un desquels j'avais cru le reconnaître. Cette scène devait comprendre plusieurs personnages, car, ajoute-t-il, « je passe la journée avec des modèles à dessiner ».

Il ne semble pas que ces projets aient reçu une suite. Le sage



Whistler pinx.

PORTRAIT DE MISS C. H. ALEXANDER

(App. à M. W.-C. Alexander.)

PHOT. ROYER ET Cie, NANCY

conseiller Fantin dut probablement le dissuader de ces efforts disproportionnés avec le sujet. Cependant le Japon ne cessa jamais d'exercer son empire sur l'imagination de Whistler. On pourra le voir encore, en 1876 et 1877, entreprendre pour la salle à manger de M. Leyland, ce décor célèbre de la Chambre des Paons, pour encadrer sa figure de la *Princesse du pays de la porcelaine*, « cette princesse des mille et un jours, lumineuse comme ces femmes que l'imagination croit voir dans les nuages », écrivait Thoré, « cette princesse affolante », ajoutait le grand critique, tant le japonisme paraissait alors nouveau et séduisant et tant cette grande image, comme son aînée, la *Fille blanche*, fit impression sur ses contemporains, au Salon de 1865, où elle fut exposée. Des paons au plumage bleu sur fond d'or ou or sur fond bleu, épanouissaient leur roue magnifique sur les volets des fenêtres, se provoquaient hardiment sur les parois, les ailes ouvertes, éployant ou étalant leur traîne splendide dont les yeux innombrables se répétaient à l'infini sur les panneaux des lambris, les encadrements des corniches et les caissons du plafond [1]. Plus tard, dans les diverses installations de son mobilier personnel, Whistler se soumit toujours, avec un esprit sobre et rare à la fois, aux instigations de goût japonais.

Mais, à ce premier mouvement spontané de curiosité enthousiaste fit bientôt place un sentiment plus réfléchi. Dans la familiarité de ces merveilles exotiques, il s'habitua à choisir, à analyser, à démêler les raisons de son admiration. Son esprit avisé, prompt et méthodique, découvrit les lois qui dirigent l'esthétique de ces arts d'Extrême-Orient.

Renonçant peu à peu aux accessoires du bric-à-brac japonais, il s'assimila ce qui l'avait particulièrement séduit dans leurs principes, se pénétra de leur compréhension inaccoutumée et dirigea sur les choses qui l'environnaient une vision rendue plus subtile, plus perspicace et comme renouvelée.

C'est sur les aspects de la nature, principalement, que porta ce changement significatif: sur les décors qu'il s'en était toujours plu à considérer, c'est-à-dire sur les vues du fleuve aux larges eaux rayées de remorqueurs, de chalands et de barges, ou sur les vastes spectacles de la mer. Car, si Whistler aime le pittoresque des silhouettes de mâts, de voiles, de grues et de cheminées, il témoigne une atten-

1. Cette décoration, acquise par M. Charles L. Freer, est destinée de nouveau à encadrer dans la demeure de l'amateur américain, à Détroit, la *Princesse du pays de la porcelaine*.

tion très indifférente à la campagne proprement dite, et l'on compterait les arbres qui se trouvent dans son œuvre de paysagiste. Certains des premiers tableaux qui succèdent presque immédiatement à ceux conçus sous l'influence de Courbet et s'y confondent même, sont des images délicates qui se présentent avec tout le caractère de kakémonos ou d'estampes japonaises. Tel, par exemple, ce quai de Chelsea avec son panorama en hauteur, son fond coloré, ses eaux claires sur lesquelles se découpent des voiles pliées avec une arabesque singulière et dépaysante, son premier plan dans la pénombre du soir où éclatent doucement les fleurs pâles de quelque arbuste et les toilettes aux tons mourants de vagues et élégantes promeneuses. Il n'est pas jusqu'à la marque qu'il commence à adopter qui ne souligne cette impression : ce fameux *butterfly*, inséré d'abord dans un cartouche, puis s'éployant dans un cercle, enfin s'envolant sur une sorte de trèfle, avec un caractère de plus en plus schématique, où l'on croit trouver, dans le mouvement des ailes de l'insecte, les jambages exaspérés du W initial de son nom.

Ici encore, il se dégage insensiblement de ces transpositions immédiates, et il ne se souvient des exquis xylographes japonais que pour contempler, avec des yeux devenus plus attentifs et plus éveillés par leur fréquentation, certains spectacles de notre vie, analogues à ceux retracés sur les estampes nippones, mais que, par suite des conventions et des préjugés, nous n'étions pas disposés à regarder avec les yeux de l'art. Hiroshighé agit sur Whistler avec ses nocturnes, ses feux d'artifice, ses silhouettes élégantes et voluptueuses dans l'ombre, comme Outamaro, avec ses femmes à leur toilette, tordant leurs cheveux devant un miroir, ou pressant l'éponge ruisselante sur leurs épaules nues, agit sur Degas, en lui suggérant ses figures de femmes se peignant ou se lavant.

C'est à cette inspiration qu'on doit la longue série d'incomparables « nocturnes » qui, — à l'heure même où ses anciens camarades, devenus les chefs de l'impressionnisme, célébraient toutes les spendeurs de la lumière, — disaient, avec la sensibilité d'une langue jusqu'à ce jour inconnue chez nous, la mystérieuse beauté de l'ombre et de la nuit. Ici, ce nocturne « bleu et argent », qui ressemble à un Corot éthérisé, sublimé, subtilisé, âme d'un paysage plutôt que paysage lui-même, où, dans un ciel de turquoise indéfinissable aux teintes évanouies, pointent quelques clartés d'or pâle, très pâle, comme verdi : fenêtres lointaines, lanternes mouvantes, avec la petite rougeur profonde et vague de quelque feu très éloigné. Là, c'est ce cré-

puscule « couleur chair et vert » de *Valparaiso,* où sur la mer grise à peine ridée, sous le ciel strié et déchiré horizontalement de larges nuées, une flotte de navires, toutes voiles ouvertes, se balance len-



LA FUSÉE QUI RETOMBE, « NOCTURNE EN NOIR ET OR »
PAR WHISTLER
(App. à Mme Samuel Untermeyer.)

tement sur ses ancres. L'imprévu de ce grand et simple tableau de nature, dans la justesse des harmonies de cette aurore pâle et troublante, vous frappe comme la vision subitement revenue de quelque réalité confuse ou lointaine ou de quelque image de rêve.

C'est plus le souvenir éloquent des choses que la représentation

des choses elles-mêmes. La magie de l'art vous inspire la nostalgie de ces cieux qu'on n'a jamais vus.

Nocturnes en « bleu et argent » ou en « noir et or », c'est maintenant la *Roue de feu* ou la *Fusée qui retombe.* Foules silencieuses qui s'enfoncent dans l'ombre, fumées qui se mêlent à la nuit, la nuit intense, profonde, grandiose, où, sur la masse immatérielle des cieux d'obscur indigo, tournoie la pluie des étincelles d'or, éclatent doucement, en retombant avec une gracieuse lenteur, les larmes de feu des fusées, scintille toute la fantasmagorie du ciel, et la féerie des feux d'artifice, des lanternes et des girandoles.

Ce sont les *Lumière de Cremorne,* les nocturnes argentés de Bognor; Cremorne, Bognor, noms de petites localités anglaises qui, eux aussi, ont un mystérieux accent évocateur, et éloignent la pensée dans quelque Vénétie romantique, ou jusqu'aux bords du Gange. Grèves endormies sous les cieux étoilés, parcs de contes de fées, où s'agite un monde de fantômes colorés dont les formes mouvantes se noient dans l'ombre ou s'accusent vivement au passage dans la clarté des lumières artificielles; tout cela deviné, entrevu, rêvé... Apparences, illusions! c'est la grande chimère et la grande poésie de la nuit elle-même. D'autres, avant lui, avaient aimé l'ombre pour faire valoir la lumière; lui, il a aimé l'ombre pour l'ombre, et la nuit pour la nuit; et il a employé les artifices de la lumière pour exalter la splendeur de l'ombre et de la nuit. Devant ce monde fantômatique, cythéréen à sa façon, on pense à Watteau, à Goya, à Guardi, comme aussi, littérairement, à Edgar Poë et à Baudelaire, sans qu'on ait le droit de parler d'influences ni de souvenirs, mais sans qu'on puisse, non plus, oublier les antécédents de Whistler, ni méconnaître que, sur un cerveau comme le sien, aucune empreinte première n'était jamais complètement effacée.

Tous ces exercices pittoresques sur les thèmes fournis par le Japon avaient singulièrement assoupli son exécution, éclairci et allégé sa palette. Lorsqu'il entreprend, parallèlement à ces sujets japonais, de continuer la série de ce qu'il appelle ses « symphonies en blanc », premier exemple de ses recherches et de ses indications musicales de combinaisons de tons, il montre rapidement les progrès qu'il a réalisés. Il y a loin, en effet, de la *Petite fille blanche,* la symphonie en blanc n° 2, où la belle Joë continue à poser, cette fois accoudée sur le marbre d'une cheminée, devant une glace qui réfléchit son image, à la première *Fille blanche,* sur laquelle il avait si laborieusement peiné. L'exécution, maintenant, est libre, aisée,



Whistler pinx.

LA PETITE FILLE BLANCHE

SYMPHONIE EN BLANC

(*App. à M. A.-H. Studd.*)

PHOT. ROYER ET Cie, NANCY

fluide, et rien n'égale la fraîcheur, la vivacité et l'éclat de ces tons de chair si délicatement rosés, émergeant des plis mousseux du tulle, de cette riche chevelure d'or roux et de cette nature morte brillante de potiches de porcelaine bleue et blanche, de boîtes de laque vermillon, d'un écran au papier bleu et rouge, et d'azalées roses qui s'ouvrent sur le fond gris de l'âtre.

Et pourtant, il n'est pas satisfait encore. Il souffre de ce qu'il considère comme son impuissance. A chaque instant, sous sa plume,



L'OCÉAN, « SYMPHONIE EN GRIS ET VERT »
PAR WHISTLER
(App. à M. R. A. Canfield.)

s'échappent des plaintes sur son ignorance ou sa lenteur, surtout quand il considère l'assurance et la science de ses amis Fantin et Legros. A chaque instant on lit dans ses lettres, à la date de 1864 et de 1865 : « Je viens d'avoir une mauvaise journée. Est-on malheureux de faire mauvais! Quand saurai-je plus? » Ou bien encore : « Je voudrais bien te parler de moi et de ma peinture, mais dans ce moment, je suis tant découragé. Toujours la même chose! toujours un travail si pénible et incertain! Je suis si lent! Quand aurai-je une exécution plus rapide; quand je dis exécution, je veux dire tout autre chose, tu comprends. Je produis très peu, parce que

j'efface tant. » Une autre fois on lit : « Ah ! Fantin, je sais si peu ! les choses ne vont pas vite. » On ne trouve guère là le ton de confiance impertinente que, plus tard, conscient de son labeur, il se plaira à prendre en face de toutes les sottises liguées contre lui.

En 1866, cependant, à la date du 16 août, dans une de ces lettres qu'il gardait parfois plusieurs mois, en y écrivant de temps à autre une page comme dans un journal où il se parlerait à lui-même, Whistler fait entendre un ton plus joyeux et plus satisfait : « Quel dommage », dit-il à Fantin, « que tu ne viennes pas ! Je voudrais tant te montrer mes dernières choses, j'ai fait un progrès vraiment énorme. Enfin je crois toucher au but que je me suis proposé. Je me rends clairement compte de tout ce que je fais ! » ajoute-t-il, témoignant bien par cet aveu de l'importance du raisonnement et de la méthode dans l'édification de son œuvre. « Aussi, » reprend-il, « tout devient de jour en jour plus simple, et maintenant, c'est surtout la composition qui m'occupe. » Déclaration, certes, très intéressante, ainsi que le prouvera toute la suite de son œuvre, premier mouvement de détachement à l'égard des charmes, presque exclusivement goûtés jadis, de la couleur.

« Voici où j'en suis », conclut-il, et il donne, en le commentant, le croquis de la *Symphonie en blanc n° 3*, aujourd'hui en la possession de M. Edmund Davis : « Jo en robe de toile très *blanc*, la même robe que la fille blanche d'autrefois », écrit-il à gauche, près de la figure demi-assise sur le divan. « Cette figure, » affirme-t-il avec conviction, « est tout ce que j'ai fait de plus pur. Tête charmante. Le corps, les jambes, etc., se voient parfaitement à travers la robe. » Pour l'autre modèle, assise à droite au pied du divan, dans une pose si gracieusement et si simplement abandonnée, il note : « Tête blonde, robe de soie blanche jaunâtre, ce que l'on appelle foulard. Quelques fleurs pourpres tombées par terre près la robe jaunâtre », et enfin il termine : « fond gris très fin. »

Et, comme toujours, il s'adresse à son fidèle et sûr conseiller en lui demandant : « Comment trouves-tu la ligne du haut ? N'est-ce pas bien ? » et il lui dessine le schéma de la ligne formée par les alternatives de courbes et de droites que font la tête et le bras de Joë sur le dossier du canapé. « Et puis l'arrangement des deux bras sur le canapé ? Comme ça. » Ici deux faisceaux de traits opposés qui marquent combien il se souciait d'éviter le parallélisme de ces membres et d'unir ces deux figures par leur geste.

A la description de ce tableau est jointe l'indication d'une autre

toile qu'il annonce pour le Salon. Il est tenté, lui aussi, de faire, comme Fantin, une réunion d'amis, de ses proches amis, et il est fier et heureux de cette idée. « J'ai pour le Salon, écrit-il, une réunion de nous autres, à mon tour. J'en ai fait une esquisse qui est bigrement bien. » Nous lui pardonnons cet accès de forfanterie, car il a vraiment raison. Si l'esquisse dont il parle correspond exactement, comme on n'en peut douter, à l'*Intérieur de son atelier*, exposé à Londres sous le n° 13, on ne peut rêver plus singulière et plus



« SYMPHONIE EN BLANC N° 3 », PAR WHISTLER

(App. à M. Edmund Davis,)

délicieuse esquisse. « Ça représente l'intérieur de mon atelier, continue-t-il, porcelaines et tout. Il y a toi et Moore, la fille blanche, assise sur le canapé et la Japonaise qui se promène! Enfin une apothéose de tout ce qui peut scandaliser les Académiciens. Les couleurs choisies sont charmantes. Moi en gris clair, la robe blanche de Jo, la robe couleur de chair de la Japonaise (vue de dos), toi et Moore en noir, le fond de l'atelier gris. C'est en hauteur et aura à peu près dix pieds de haut sur six ou sept de large. »

Ce grand tableau, comme tant d'autres, fut-il abandonné? Il n'en reste, dans tous les cas, aucun autre souvenir que cette charmante ébauche, toute peinte dans l'huile, qui fait penser au Japon et aussi à Watteau et à Fragonard, avec des bruns légers passant délicatement sur des gris — et quels gris! — fluides, limpides, aériens, sur

lesquels s'enlèvent en douces et claires vibrations les blancs, les roses et les orangés des chairs, des robes, du mobilier, des porcelaines, peinture où, comme eût dit Desnoyers, tout a un caractère spectral et médiumnimique, fantômes de personnages, ombres de potiches sur les étagères, « doubles » de cadres et de tableaux, mais ombres, doubles et fantômes légers, vifs et lumineux.

Cette peinture explique la précédente, du moins par son sujet, car, dans ce « nous autres » qui comprend ses meilleurs amis, sa maîtresse, ses modèles de prédilection, figure un personnage nouveau qui exerça sur l'esprit de Whistler une influence en ce moment très déterminée et, sur certains points, assez persistante. Ce personnage nouveau est nommé : c'est le peintre Albert Moore.

Fils d'un peintre et frère de quatre autres peintres, dont l'un, Henry, plus âgé de dix ans, s'est acquis une célébrité méritée comme mariniste, Albert Moore, né en 1841 [1], était de sept années plus jeune que Whistler. Mais il avait débuté dans l'art de très bonne heure, ayant, dit-on, su dessiner avant l'âge auquel les autres enfants apprennent à lire. Il était arrivé à Londres en 1857 et avait exposé ses premiers ouvrages, peints en 1859, à la date exacte, par conséquent, où Whistler exposait, de son côté, ses premiers tableaux. Il obtint coup sur coup à la Royal Academy des succès qui établirent bientôt sa réputation, soit avec des sujets bibliques, soit surtout, en 1865, avec une peinture d'un style tout différent, *Le Siège de marbre* (*The marble seat*) par lequel il préludait à ces exquis arrangements décoratifs de figures de jeunes femmes, rêveuses, nonchalantes, aux poses abandonnées, le corps harmonieusement drapé à l'antique de robes aux plis nombreux et aux colorations fraîches et rares, qui sont groupées avec un rythme délicieusement mélodique, par deux ou par trois, comme ces inoubliables *Dreamers* du musée de Birmingham.

Albert Moore fut peut-être le premier à réveiller en Angleterre ce goût élégant de choses antiques qui se mêle si agréablement aux traits du caractère anglais. Ses arrangements de draperies, dans un pays où le nu était difficilement accepté, furents suivis par toute l'école. Il peut sembler même que Leighton et que Alma Tadema, plus proches, pour diverses raisons, que leur milieu des habitudes du continent, s'en soient inspirés, l'un dans ses dispositions de draperies, l'autre dans la gamme de ses colorations, jusqu'à ce jour chaudes, fortes et un peu « cuites ».

1. Il est mort en 1893.

Albert Moore exerça certainement un réel prestige sur Whistler. Dans cette lettre de 1866, où il est question de la *Symphonie en blanc n° 3* et de cette peinture de « nous autres », mais dans une partie de cette lettre-journal, antérieure au mois d'août, Whistler parle à Fantin de son nouvel ami. Il a pris, dans l'amitié de Whistler, la place tenue par Legros. Car, dans ce milieu d'individualités trop entières, les froissements se produisirent bientôt et l'accord parfait ne régna pas longtemps. On sait toutes les malheureuses brouilles qui séparèrent plus tard les divers membres de ce groupe primitif des réalistes qui avaient entre eux de si fortes affinités de tempérament. Albert Moore remplace donc Legros dans la fameuse « Société des Trois ». Dans un excès d'orgueil juvénile, Whistler prophétise l'avenir réservé aux trois amis. Après avoir manifesté son contentement du retard apporté au projet d'exposition en commun préparé avec Fantin, il ajoute : « Ta lettre m'a fait un vrai plaisir. Au fond, nous deux, nous prenons le devant. C'est comme aux grandes courses, comme au Derby. C'est le pur sang qui gagne! Je crois que nous pouvons maintenant en être sûr. Le champ est à nous. La race pure reparaît en nous. » Et — qu'on lui pardonne son injustice ou son manque de discernement! — il trouve que leur ancien camarade « reste déjà en arrière ».

« Il y a », ajoute-t-il, « un autre seulement digne de nous. Ce troisième, c'est le jeune Moore, dont je t'ai si souvent parlé. Et c'est joli », conclut-il par une réflexion générale qui ne brille guère par la modestie et en faisant allusion à la nationalité de Fantin dont la mère était Russe, « c'est joli de voir ainsi la Russie, l'Angleterre et l'Amérique fournir chacune une continuation des vraies traditions de la peinture au XIXe siècle. »

L'influence d'Albert Moore sur le tableau de la *Symphonie en blanc n° 3* est si manifeste qu'il est vain et superflu d'insister. Cette sorte d'inspiration antique ou anglo-grecque, confondue à ses souvenirs japonais, a donné les esquisses des six « schemes, de M. Charles Freer, où Vénus sortant des flots se mêle aux groupes de jeunes filles drapées à la grecque et s'éventant avec des écrans japonais; elle a donné surtout naissance à cet étrange petit monde d'une Tanagra, située dans le voisinage de la Cythère de Watteau ou d'une Pompéi assise au pied d'un volcan qui n'est plus le Vésuve, mais le Fujiama; singulier et charmant petit monde de figures nues ou demi-nues, qu'il essaie en plus grand format en peinture, mais surtout qu'il adopte pour ses pastels et ses lithographies. Ce sont

de jeunes femmes, les cheveux couverts de coiffes roses, vertes ou violettes et vêtues de robes de mousseline, de gazes et de tulles qui laissent voir ou deviner de petits corps ronds, bien potelés, aux seins fermes, jeunes et fleuris, aux attaches délicates, au petit ventre qui se termine par un modelé gras et voluptueux. Une légère et subtile sensualité, d'une grâce à la fois chaste et provocante, anime leurs attitudes de jolies petites bêtes souples et élégantes et leurs visages ronds, à la bouche charnue, d'une candeur que relève une toute petite pointe de perversité. Elles caressent des enfants, s'allongent avec paresse, esquissent un mouvement de danse, se promènent sous leurs parasols, jouent avec des écrans, cueillent des fleurs, jonglent avec des papillons, semblables elles-mêmes à des sortes de libellules brillantes et irisées dont les écharpes, comme des ailes, flottent au bord de la mer, ou au milieu des tiges de lys et d'iris en fleurs. Longtemps encore, aux heures de ses conceptions les plus austères et les plus graves, ce petit gynécée anacréontique de Phrynés, de Salomés et de « Madames Chrysanthèmes » servira de dérivatif aux caprices de sa fantaisie.

LÉONCE BÉNÉDITE

(La suite prochainement.)



WHISTLER

(QUATRIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

PENDANT cette première période de dix années depuis son départ d'Amérique, Whistler avait traversé successivement les trois formes principales du réalisme qui marquent l'histoire de l'art contemporain dans le milieu du XIXe siècle.

Appuyé sur les vieux maîtres de Hollande et d'Espagne, il avait débuté en prenant une place de combat au premier rang dans la phalange qui suivait la bannière fanfaronne de Courbet. Il avait subi avec une violence exceptionnelle la commotion des réalistes d'Extrême-Orient et, dans ce nouveau milieu britannique où il se décidait à vivre, il se rapprochait tout naturellement des réalistes poétiques qui, sous le nom de Préraphaélites, dirigeaient la réaction contre les routines tyranniques des Académiciens.

Avec ses facultés d'observation s'était en même temps développée sa technique. Il avait tâté du clair-obscur, de la matière et de la couleur. Il avait satisfait toutes ses curiosités.

Sans doute avait-il déjà donné sa mesure en des œuvres savoureuses et même originales, en ce sens, du moins, qu'elles ne pouvaient être signées d'aucun autre que de lui. Mais il ne s'était pas encore trouvé définitivement lui-même. Cette première période est donc, en somme, la période préparatoire de sa personnalité.

A ce moment, — les traces s'en font sentir dès la fin de 1867, — s'opère un changement profond dans l'orientation de l'artiste. Quel travail se produit alors dans sa pensée? Par suite de quels phénomènes intellectuels ou moraux, ou en raison de quels événements de sa vie, fut-il amené à effectuer ce retour sur lui-même, à perce-

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. I, p. 403 et 496 et t. II, p. 142.

voir subitement l'erreur de son point de départ et à distinguer tout à coup la voie qu'il était destiné à suivre? On aimerait pouvoir pénétrer le mystérieux labyrinthe de ce cerveau et apprendre de quelle façon une œuvre d'art a été aussi une œuvre humaine.

La correspondance avec Fantin, par bonheur, nous offre justement une lettre qui est une véritable confession ; l'accent de conviction et d'émotion en est tel qu'elle atteint vraiment au pathétique. Un mot de regret sur Baudelaire, mort le 31 août 1867, nous fixe sur sa date qui ne doit guère s'éloigner de celle du décès du poète.

« Cher Fantin », écrit-il, « j'ai aussi bien trop de choses à te dire pour que je te les écrive ce matin, car je suis d'un accablé de travail impossible! C'est l'embarras d'accouchement! Tu connais ça. J'ai plusieurs tableaux dans la tête et ils en sortent avec difficulté. Car il faut te dire que je suis maintenant d'un exigeant et d'un difficile bien autre que dans le temps où je jetais tout ça pêle-mêle sur la toile, sachant que l'instinct et la belle couleur me mèneraient toujours à bout. Ah! mon cher Fantin, quelle éducation je me suis donnée! ou plutôt quel manque terrible d'éducation je me sens! avec les belles qualités que je tiens de la nature, quel peintre je serais maintenant si, vaniteux et content de ces qualités, je n'avais fait fi de toute autre chose! » Et, si occupé qu'il soit ce matin-là, il se laisse entraîner par ces premières confidences, par le besoin de déverser près d'un ami sûr, auquel on peut tout dire sans réserve, tout ce qu'il garde sur le cœur depuis si longtemps. Il fait un retour sur son passé, sur ses années de début en France. Il exhale une sorte de rancune vis-à-vis de son ancien maître et il renie ses idées d'autrefois : « Non, vois-tu », continue-t-il, « le temps où je suis venu était bien mauvais pour moi! Courbet et son influence a été dégoûtant. Ce regret que je sens et la rage et la haine même que j'ai pour cela maintenant t'étonneraient peut-être; mais voici l'explication. Ce n'est pas le pauvre Courbet qui me répugne ni ses œuvres non plus. J'en reconnais, comme toujours, les qualités. Je ne me plains pas non plus de l'influence de sa peinture sur la mienne. Il n'y en a pas eu », — assure-t-il et sans savoir à quel point, certes, il se faisait illusion, — « et on n'en trouvera pas dans mes toiles. Ça ne pouvait pas être autrement parce que je suis très personnel et que j'ai été riche en qualités qu'il n'avait pas et qui me suffisaient. [Comment lui demander, dans la crise qu'il traversait, de rester juste et de se montrer reconnaissant!] Mais, voici pourquoi », ajoute-t-il, « tout cela a été bien pernicieux pour moi. C'est que ce damné

Réalisme faisait appel *immédiat* à ma vanité de peintre et, se moquant de toutes les traditions, criait tout haut avec l'assurance de l'ignorance : « Vive la Nature ! » La Nature, mon cher, ce cri-là a été un grand malheur pour moi. Où pouvait-on trouver un apôtre plus prêt à accepter cette théorie si commode pour lui, ce calmant pour toute inquiétude ? Quoi ! il n'avait plus qu'à ouvrir ses yeux et peindre ce qui se trouvait devant lui, la belle Nature et tout le bataclan ! Ce n'était que ça ! Eh bien, on allait voir ! Et l'on a vu le *Piano*, la *Fille blanche*, les *Tamises*, les vues de mer... des toiles enfin produites par un polisson qui se gonflait de vanité de pouvoir montrer aux peintres des dons splendides, des qualités qui ne demandaient qu'une éducation sévère pour faire de leur possesseur un maître, au moment qu'il est, et non un écolier débauché. Ah ! mon ami », poursuit-il en un crescendo de plus en plus instructif et émouvant, « notre petite bande a été bien une société vicieuse ! Ah ! que n'ai-je été » — qu'on retienne bien cette déclaration ! — « ah ! que n'ai-je été un élève de Ingres ! Je ne dis point cela par rhapsodie devant ses tableaux. Je ne les aime que médiocrement. Je trouve plusieurs de ses toiles, que nous avons vues ensemble, d'un style bien questionnable, pas du tout grec, comme on veut le dire, mais très vicieusement français. Je sens qu'il y a bien plus loin à aller, de choses bien plus belles à faire. Mais, je répète, que n'ai-je été son élève ! Quel maître qu'il aurait été ! Comme il nous aurait sainement conduits ! » Et qu'on me pardonne ici de l'interrompre pour constater que ce cri ses camarades réalistes le poussèrent tous plus ou moins simultanément. Soit que la personnalité d'Ingres, accaparée par les milieux académiques, fût, après sa mort, mieux dégagée et enfin comprise dans son véritable caractère, soit qu'avec la maturité venue on tentât de réagir contre l'étroitesse des doctrines réalistes professées par Courbet, on vit, avec Whistler, tour à tour ses anciens amis Legros ou Fantin, comme Manet, Degas et Renoir, se tourner avec respect vers la figure du grand classique, qui apparaissait aussi comme le grand et le véritable réaliste.

Et Whistler, à ce moment, oublie ou veut oublier qu'il s'est affiché, une gerbe de fleurs à la main, au premier rang des manifestants de l'*Hommage à Delacroix*. Il en arrive à blasphémer sur la couleur et à maudire sa palette. Tout ce nouveau passage est singulièrement intéressant pour comprendre l'évolution nouvelle et définitive que va subir son talent.

« Le dessin, pardieu ! » s'exclame-t-il. « La couleur, c'est vrai, c'est

le vice! Certainement qu'elle peut être et a le droit d'être une des plus belles vertus. Bien tenue avec main forte, bien guidée par son maître le dessin, la couleur alors est une fille splendide avec un époux digne d'elle — son amant mais aussi son maître — la maîtresse la plus magnifique possible, et le résultat se voit dans toutes les belles choses produites par leur union! Mais, accolée avec l'incertitude, un dessin faible, craintif, vicieux, qui se contente facilement, la couleur devient une crâne p....., se moque pas mal de son petit homme, n'est-ce pas vrai? et se galvaude comme bon lui semble, prenant légèrement la chose pourvu que tout soit pour elle charmant, traitant son malheureux compagnon comme un bêta qui la gêne, — ce qui, du reste, est vrai aussi. Et le résultat se voit: un chaos de griseries, de tricheries, de regrets, de choses incomplètes! Allons, assez! conclut-il. Enfin ça t'explique le travail énorme que je me donne maintenant à faire. Eh bien, mon cher, cette éducation, je la fais depuis plus d'un an, depuis longtemps et je suis sûr que je rattraperai le temps mal employé. Mais, termine-t-il mélancoliquement, mais que de peines! »

Whistler se détache donc du réalisme, bien que, à vrai dire, il doive se montrer plus réaliste que jamais. Car, à l'avenir, sauf les rares fantaisies qui servent de prétexte à ses études de nu et qu'il réserve de préférence pour le pastel ou la lithographie, il ne prend plus ses modèles, figures ou paysages, que dans les êtres et dans les choses de la réalité, sans plus aucun arrangement de convention, sans nul déguisement ni agrément exotiques. Ce sont même des représentations d'êtres et de choses, des images et des spectacles bien désignés et déterminés. Il n'y a pas une figure qui ne soit un portrait portant son nom, pas une *Tamise*, pas une marine ou un nocturne dont la scène ne soit exactement localisée. Mais, dans la réalité il est parvenu à voir autre chose que les contingences immédiates. Il voit de plus loin et de plus haut, et il veut faire exprimer aux physionomies humaines ou aux aspects de nature qu'il est appelé à traduire toute la signification supérieure qu'ils renferment. Comme son ami Fantin, qui l'écrivait presque à la même heure en tête d'un de ses carnets de jeunesse, il semble avoir pris, lui aussi, pour mot d'ordre cette pensée de Gœthe : « Dans tous les arts, l'objet suprême est de produire par l'apparence une réalité supérieure. Mais c'est une fausse tendance que de réaliser l'apparence au point qu'il ne reste à la fin qu'une réalité vulgaire. »

Dès lors, tout convergera désormais dans son talent vers ce but

exclusif : fixer des caractères d'humanité ou des impressions de nature en des images hautement pittoresques, réaliser, dans son unité, sa simplicité et sa grandeur, cette harmonie qu'est un homme ou un paysage.



PORTRAIT DE LADY MEUX « GRIS ET ROSE » PAR WHISTLER

Aussi plus de virtuosité de métier, plus de coquetteries professionnelles. Il évolue vers l'austérité, procède par sacrifices continus et, par un travail de simplification incessant qui atteint au plus haut degré de la synthèse, il obtient une puissance pittoresque et expressive tout à fait inconnue. Le dessin va donc prendre chez lui une place prépondérante. Ce mot peut surprendre si l'on entend par là, comme on en a l'habitude, l'écriture correcte des formes au point de vue anatomique. Car il est certain que, malgré ses efforts, il pécha toujours de ce côté, par l'effet du défaut de cette éducation primaire qu'il regrette si âprement et qu'il envie chez ses camarades français formés à la saine et forte pédagogie de Lecoq de Boisbaudran. Il aura toujours, par exemple, un singulier embarras dans la représentation des extrémités. Mais il faut comprendre par le dessin ce qu'il appelle aussi la composition, c'est-à-dire la valeur expres-

sive de la ligne, de l'arabesque, la mise en place et la disposition du sujet; conditions auxquelles il attache une importance de premier ordre. Et l'on peut concevoir le retour qu'il soit amené à faire vers les pratiques d'Ingres, qui est un des rares maîtres modernes ayant compris à ce point l'importance de ces éléments du dessin et de la composition dans ses portraits.

C'est pourquoi — vous pouvez regarder la série de ses grandes œuvres : sa *Mère*, *Carlyle*, *Miss Alexander* ou *Lady Archibald Campbell*, *Rosa Corder* ou *Sarasate*, — malgré la désignation musicale qui accompagne le titre, ce qui nous frappe au premier abord, c'est incontestablement la mise en toile, la silhouette du personnage, l'arabesque fermement écrite qu'il dessine sur le fond, la disposition voulue, raisonnée des rares accessoires qui l'entourent. Cette forme du dessin prime même chez lui celle du modelé, car il a horreur de la saillie, du portrait qui sort du cadre; il l'éloigne même autant que possible sur un second plan, suivant l'habitude qu'il a déjà contractée, d'après Velazquez et les Japonais, en peignant la *Fille blanche*. A l'encontre de son ami Fantin, qui use de toutes les délicatesses du clair-obscur pour déterminer les volumes des corps, il ne prend du modelé que juste ce dont il a besoin pour exprimer le relief nécessaire à détacher doucement la figure du fond.

On pourrait donc dire, sans être taxé de paradoxe, qu'à partir de cette date Whistler est surtout un dessinateur. Il est loin, certes, de le penser lui-même, car c'est là son éternel souci, c'est là la grande lacune qu'il se reproche. Il se prend pour un coloriste et, comme il dit, dans une lettre à Fantin datant de 1871, où il parle de lui envoyer une photographie du portrait de sa mère, récemment exécuté, s'il a « fait des progrès », c'est dans la science de la couleur : « c'est dans la science de la couleur, que je crois avoir presque entièrement approfondie et réduite à un système. »

Ce système, nous le connaissons. Il l'avait esquissé avec les *Filles blanches*. Il l'adopta tout le restant de sa vie ; bien mieux, il essaya d'y faire entrer tout son passé et il donna à des toiles très anciennes, comme le *Music room*, des dénominations harmoniques : « harmonie en gris et vert », qui surprennent quelque peu, étant donné que l'application en paraît restreinte juste à un point du tableau. Ce système, nous le savons, se résume à un rapprochement de la peinture et de la musique, à l'observation méthodique des analogies qui existent entre les accords des tons et les accords des sons.

On ne peut pas dire que ce fut une découverte nouvelle que celle de ce parallélisme entre la peinture et la musique. Sans parler des grands coloristes du passé qui, d'instinct, avaient trouvé les lois mystérieuses de ces rapports, d'autres maîtres, au XIX[e] siècle, avaient été frappés par la similitude étroite des conditions physiologiques dans lesquelles se développe chacun des deux arts et, cherchant les raisons de ces correspondances, avaient essayé méthodiquement de transporter dans la peinture les modes de combinaisons d'ordre musical.

Ce phénomène se produisit particulièrement dans l'œuvre d'artistes qui avaient été eux-mêmes sollicités directement par les charmes de la musique. Il ne peut pas sembler invraisemblable de dire que chez un fervent de musique tel qu'était Ingres la musique ait marqué son influence sur le caractère si divinement mélodique du dessin. Quant à Delacroix, tout son œuvre est comme une vaste, puissante, riche et incomparable orchestration. Il est hanté par la musique et il tente de rivaliser avec elle. Il serait aisé encore de prendre exemple sur d'autres peintres tels que Hébert, qui a pu être rapproché de son ami Gounod, tel surtout que Fantin-Latour. Fantin était particulièrement mélomane. Très jeune, il ne pouvait se passer de musique, et plus tard le cercle intime de ses familiers était surtout formé de mélomanes comme lui. Il disait volontiers que son rêve eût été d'être compositeur. Aussi puisa-t-il de très bonne heure ses inspirations dans les poèmes des maîtres de la musique. Nul doute que, pendant tant d'années qu'il fut en contact étroit avec Whistler, soit à Paris, soit à Londres, où il continuait chez ses amis Edwards ses petites débauches de musique, nul doute qu'il n'ait agité maintes fois avec lui cette question de la parenté entre les deux arts.

Tout en goûtant la musique avec la sensibilité de sa nature exceptionnellement douée, Whistler n'était pas précisément porté vers l'étude de cet art. Ce fut ici, comme toujours dans son œuvre et dans sa vie, l'intelligence qui opéra, la réflexion et le raisonnement qui dégagèrent dans son esprit cette « science des couleurs » sur laquelle à cette date étaient portée avec intérêt, dans un autre sens, la curiosité des artistes, surtout après les découvertes de Chevreul sur les lois des complémentaires et du contraste simultané.

Une lettre à son ami Fantin, datée de septembre 1868, en pleine crise, nous dévoile de quelle façon originale il concevait le jeu des tons, leurs rapports entre eux, la relation des objets avec les fonds,

leur pénétration superficielle par l'atmosphère ambiante, et, si l'on peut dire, l'irradiation des couleurs autour des choses environnantes, cet appel qu'un ton jette autour de lui à tous les analogues et à tous les contraires.

Il s'agit de deux bouquets de Fantin que Whistler a reçus. Il marque généreusement et gentiment à son ami son admiration enthousiaste, sa surprise toujours nouvelle pour l'éclat, la fraîcheur et la pureté de son travail : « L'effet est étourdissant, » écrit-il, « et il me semble que tu as trouvé quelque chose de nouveau dans la hardiesse de tes couleurs qui pour moi est énorme comme progrès. » Et il s'explique : « Tu comprends ce que je veux dire. Ce n'est plus une affaire de bien peint du tout, ni ce que l'on appelle *ton*, mais les couleurs des fleurs sont prises sur nature crânement et posées sur la toile telles que, pures et crues, sans crainte, comme les Japonais, ma foi. » On voit que Fantin, qui ne suivit pas ses amis dans l'impressionnisme, procédait déjà dans la manière qu'ils adoptèrent. « Que c'est joli », ajoute Whistler, « les petites fleurs grises sur le clair ! et dans le bouquet de celui-là il y a des rouges inouïs... fond gris, mais tu sais, je préfère la composition de l'autre toile, pas, tu comprends, seulement les objets peints ni même l'arrangement de ces objets, mais — [nous venons ici au point principal] — la composition des couleurs, qui fait, pour moi, la vraie couleur. Et voici comment. D'abord, il me semble que, la toile donnée, les couleurs doivent être, pour ainsi dire, *brodées* là-dessus, c'est-à-dire la même couleur reparaître continuellement çà et là, comme le même fil dans une broderie; et ainsi avec les autres, plus ou moins selon leur importance, le tout formant de cette façon un *patron* harmonieux. » Et il continue avec sagacité : « Regarde les Japonais, comme ils comprennent ça. Ce n'est jamais le contraste qu'ils cherchent mais, au contraire, la répétition. » Et il prend aussitôt exemple sur un des bouquets : « Dans ta seconde toile, le tout est d'abord un patron charmant et, pour le reste, il n'y a personne qui puisse le rendre comme toi. Mais, vois comme c'est parfait ! — le fond se retrouve dans le bouquet et la table remonte par les raisins rougeâtres et va retrouver des tons pareils parmi les fleurs ! Les rouges des fruits sont répétés dans plusieurs endroits et les raisins verts — sont-ils délicats et fins de couleur ! — vont chercher d'autres verts dans les feuilles. C'est un patron ravissant et d'une couleur délicieuse. » Et il termine par une réserve qui accentue le caractère de son observation : « Maintenant, pour ma critique, je

pense que, dans le premier, le verre qui tient le bouquet est un *peu* noir, pas comme *verre* ou pour la *réalité*, mais comme *couleur* pour le tableau, et ne se retrouve nulle part ailleurs. »

On voit quelle sensibilité aiguisée il apportait dans la compréhension de ces choses de la couleur. Et c'est pourtant le moment où il commence à se détacher de cette influence des Japonais, qu'il aime encore à citer, et de la recherche de l'éclat dans les colorations. C'est l'heure où remonte en lui, mieux compris, plus pénétré,



CHELSEA, LA NEIGE; NOCTURNE « GRIS ET OR », PAR WHISTLER

le souvenir de ce grand réaliste d'Espagne qui fut aussi le plus grand harmoniste, le souvenir de ce Velazquez vers lequel s'étaient portées ses admirations enthousiastes des premières années, qu'il paraissait avoir oublié durant sa crise de japonisme et auquel, quoi qu'il ait pu dire plus tard, alors qu'on lui jetait toujours ce grand nom à la tête, et quoi qu'on ait voulu lui faire dire, il se rattachait par la plus glorieuse parenté. C'est l'heure de ses principaux chefs-d'œuvre, l'heure du portrait de sa mère, de *Carlyle* et de *Miss Alexander*.

Quelle gratitude est due au ministre clairvoyant qui sut assurer à la France la possession du portrait de sa mère! Whistler a mis toute la tendresse de son cœur et toute la magie impénétrable de

son art dans cette noble, grave et douce image[1]. Ne dût-il rester de lui que cette toile, sa gloire n'en serait pas moins assurée.

Elle est assise, entièrement de profil et tournée à gauche, appuyée sur le dossier d'une chaise légère de bois noir, les pieds posés sur un petit tabouret qui hausse les genoux. Les mains, sortant de manchettes plissées, sont réunies et tiennent un mouchoir de dentelle. Elle est vêtue d'une robe noire et coiffée d'un léger bonnet qui découvre ses bandeaux châtains et dont les barbes de tulle descendent de chaque côté des épaules. Le visage, rosé, reposé, dessine, sur le fond gris, ses traits délicats, sérieux et songeurs, tandis que l'œil, fixe et voilé, plonge dans une vision intérieure. De longtemps on n'avait tracé de la figure humaine une expression aussi grandiosement simple et aussi simplement émouvante. De longtemps la divine sorcellerie de l'art n'avait permis de pénétrer aussi à fond dans la mystérieuse retraite d'une âme. C'est bien à la fois une œuvre de génie et d'amour.

Ce qui frappe au plus haut degré dans ce chef-d'œuvre, c'est la forte impression de gravité, de simplicité et d'unité. L'accord est complet entre la grande tenue austère de la composition, du dessin et de l'arabesque, et la sobriété rare de l'accompagnement coloré. Et, d'ailleurs, ligne, couleur, modelé, matière, tout est soumis à la loi impérieuse de l'accord et du sacrifice, tout est étroitement discipliné pour produire simultanément, comme du sein du plus profond silence, la symphonie la plus harmonieusement grave, calme et apaisée.

Désormais le ton est distribué parcimonieusement au milieu des gris, en vertu de cette loi musicale que le son le plus faible, dans le silence, se perçoit mieux que toutes les sonorités dans le bruit. La moindre parcelle de ton pur, si ténu qu'en soit le degré d'intensité, prendra une valeur exceptionnelle, soit du fait de ses rapports avec les autres teintes, soit grâce à ce procédé de la répétition, dont il dénonçait si finement le principe dans sa lettre à Fantin, soit simplement par sa résonance discrète, mais nette, dans l'harmonie assourdie, lointaine, on dirait presque dans le silence enveloppant des neutres. Il tient moins désormais au titre de coloriste qu'à celui d'harmoniste. Il ne prendra bientôt plus guère des couleurs que leur reflet ou leur ombre, et encore pour lui les couleurs en elles-mêmes n'existent pas : il ne connaît que les rapports des couleurs

1. Gravée par H. Guérard, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1883, t. II, p. 10.

entre elles. C'est un magicien qui fait de la musique avec du silence, comme il fait de la lumière avec de l'obscurité.

Aussi fortement expressif est le *Carlyle* par la même entente des éléments du dessin et de la couleur. Il le pose encore de profil, avec



PORTRAIT DE TH. CARLYLE, PAR WHISTLER

(Musée de Glasgow.)

la sévérité d'une médaille, assis dans une attitude coutumière de repos et de méditation. L'arabesque résolue du corps sur le fond, le gonflement particulier de la redingote à la hauteur de la poitrine, la ligne du chapeau posé sur les genoux d'où tombent les larges plis du manteau qui les couvre frileusement, accentuent énergiquement le caractère d'âpreté et de tristesse de cette grande

physionomie solitaire et morose. L'« arrangement » est aussi en gris et noir, mais dans un demi-jour égal, clair, moins mystérieux. Le fond est gris, d'un de ces gris indéfinissables, dont il a bien dérobé le secret à Velazquez, gris par la tonalité propre du mur, gris par la pénombre qui baigne la pièce ou par les couches de l'atmosphère. A gauche, deux cadres garnissent le coin de la composition. On ne sait trop ce qu'ils représentent. Que nous importe, d'ailleurs! cette peinture n'est pas un procès-verbal. La cimaise est noire, le vêtement est noir. Mais, encore, est-ce vraiment du noir! Ce qui s'en rapproche le plus est le col de velours, le chapeau et le siège. Ajoutez le ton du sol, gris fauve, auquel se raccordent la paille de la chaise, l'or des cadres et la poignée de la canne, puis le ton brunâtre du manteau et le gris plus bref d'un gant. Là-dessus ressortent avec un éclat plus vif, mais sans tapage, dans un effet tranquille et posé, les chairs de ce visage extraordinaire de grandeur fruste, d'intelligence supérieure et de hautaine mélancolie, qui s'éclairent, rosées, au milieu du gris argenté des cheveux et de la barbe et du blanc, relativement pur, du col. Les teintes sont étendues par larges localisations que ne rompt aucun incident pittoresque. C'est d'un art tenu, réfléchi, volontaire. Carlyle est là tout entier dans sa psychologie intime, par son attitude, par sa construction, par sa physionomie; il y est aussi par ces accords qui, à eux seuls, expriment l'homme.

C'est le tour maintenant de *Miss Alexander*. Comment encore exprimer cela? « Harmonie en gris et vert », ajoute-t-il. Du blanc, ou plutôt du vert, mais une sorte de vert très pâle ou de blanc verdâtre, du gris, du noir; un gland d'or ici, le rose d'une main et du visage, le rose plus coloré des lèvres et le blond des cheveux, c'est tout ce qu'on peut nommer le *ton*. Rien de plus surprenant pourtant comme notation colorée, rien au monde de plus subtil et de plus pénétrant. Le fond est gris, — quel gris! — transparent, léger, fluide, indéfinissable toujours, sur lequel passent on ne sait quels souffles et quelles fumées. La plinthe est d'un gris de fer qui touche au noir ou qui en donne la valeur. Une grande ligne verticale du même ton marque, à gauche, la séparation d'un panneau et suffit à garnir le fond. Le sol est gris, plus animé par les dessins du tapis. La robe de mousseline à volants est drapée de crêpe gris; à la ceinture s'épanouit une large cocarde vert pâle et noire. A la main gauche pend un chapeau de feutre gris, d'un gris un peu monté, qu'orne un nœud de velours noir et une plume grise ou verte. La jambe gauche est avancée comme dans un mouvement de marche;

les pieds sont chaussés, sur les bas blancs, d'escarpins noirs à nœud de soie blanche. Au fond, à droite, quelques marguerites sur leurs tiges grêles, font pétiller leurs pétales le long du cadre; à gauche, une sorte de mantelet d'un blanc verdâtre à glands d'or est jeté sur un escabeau. Et, tandis que le papillon schématique ouvre ses ailes dans un cercle, à gauche, plus haut voltigent deux papillons jaune et orangé.



PORTRAIT DE MISS ROSA CORDER
« ARRANGEMENT EN NOIR ET BRUN »,
PAR WHISTLER
(Appartient à M. R. A. Canfield.)

Rien ne peut rendre la fierté simple de l'allure enfantine, la décision et l'autorité avec laquelle la brosse savante et sûre a établi cette jeune figure sérieuse dans la limpidité du jour et la fluidité de l'atmosphère. Il faudrait être musicien pour trouver, par des termes équivalents, le moyen d'exprimer la rareté en même temps que la sobriété de ces accords. C'est là que l'on comprend que l'art est un mystère et que les choses les plus simples sont inexplicables autrement que par la sensation.

Si ces trois œuvres semblent marquer l'apogée de son talent, une nouvelle étape lui restait cependant à franchir pour affirmer sa personnalité d'une façon encore plus catégorique. Ces arrangements,

formulés pour l'accord des tons avec les gris, pouvaient encore le rattacher à Velazquez. Whistler, dans un nouveau processus, prend désormais pour base préférée de ses combinaisons harmoniques, le noir, — le noir qui, à cette heure, était, dans toutes les écoles, si énergiquement honni de la palette. *Miss Rosa Corder*, cette jeune fille au profil altier, fièrement campée, presque de dos, son chapeau à la main; la *Jaquette de fourrure* où la jeune femme est si expressive dans son attitude fixe et méditative, au milieu de la chaude et vigoureuse harmonie des bruns et des noirs; *Mrs Huth*, dont la robe dessine une large arabesque sur le sol, posée à demi de dos, elle aussi, la tête tournée de profil et doucement éclatante dans toute la fraîcheur de sa carnation; *Irwing* dans le rôle de Philippe II; *Sarasate*, pressant son violon contre sa poitrine, l'archet dans la main droite, sa face exotique s'éclairant étrangement, comme inspirée, dans la magnificence inconnue de ces noirs;.... la liste serait longue des nouveaux chefs-d'œuvre qui vinrent s'ajouter, dans cette nouvelle série symphonique, à ceux d'autrefois. Bien que, à l'occasion, il ne néglige pas de retourner aux associations de tonalités plus claires, le noir est à l'avenir sa base de prédilection; ces combinaisons préférées lui permettent de conduire l'impression lentement jusqu'à l'effet du visage où il concentre toute la puissance lumineuse et toute la force expressive.

Cette période est aussi celle de ses principaux nocturnes où « les hautes cheminées deviennent des campaniles et les magasins sont des palais dans la nuit », comme il dit lui-même si poétiquement dans son *Ten o'clock*. C'est, en même temps, l'époque de sa plus grande impopularité. A mesure que son art s'élevait dans un caractère de plus en plus personnel, le public qui forme l'opinion arrivait à moins le comprendre. Une première exposition en 1874, Pall Mall, dans laquelle il inaugura ses appellations musicales, commença l'ère des hostilités; l'exposition de 1877 à la Grosvenor Gallery, suivie de celle de 1878, déchaîna un véritable scandale. Tous ces faits sont désormais trop connus pour que nous ayons à nous étendre sur cette phase de sa biographie. Son procès avec Ruskin, ses luttes contre la critique, sa ruine, son départ pour Venise et le retour de l'opinion après ses expositions en France et l'entrée au Luxembourg du portrait de sa mère, tout cela a déjà été raconté et en particulier en historien attentif et bien informé par son biographe habituel, M. Duret. Ce qu'on retient de tout ce passé qui ne conserve plus qu'une valeur épisodique, c'est la verve, la crânerie

et la vaillance qu'il montra dans la lutte ; c'est, avec de petits travers, comme ce goût d'occuper l'opinion qu'il avait puisé peut-être, pense judicieusement M. Duret, auprès de Courbet, c'est la force et la générosité du caractère.

A partir de 1882, où il recommença à exposer à nos Salons, Whistler, d'ailleurs, redevint un des nôtres. Il avait épousé en 1888 miss Béatrix Birnie Philip, fille du sculpteur de ce nom et veuve de l'architecte Godwin. Il vint demeurer à Paris avec elle en 1892. La sympathie et la reconnaissance semblèrent l'attacher à ce pays auquel il devait ses premiers encouragements et ses derniers succès. Mais la mort de sa femme, survenue en 1896, porta le deuil et le trouble dans sa vie ; il reprit ses vagabondages de jadis entre Paris et Londres, pour se fixer définitivement aux bords de la Tamise, sur ces quais de Chelsea qu'il avait aimés, étudiés et célébrés depuis tant d'années. C'est là qu'il est mort le 17 juillet 1903, entouré des soins de la famille de sa femme et en particulier de sa belle-sœur, miss Rosalinde Birnie Philip, qu'il ins-



PORTRAIT DE LADY ARCHIBALD-CAMPBELL, PAR WHISTLER
(Musée de Philadelphie.)

titua son exécutrice testamentaire et à l'initiative de laquelle a été due l'exposition de l'École des Beaux-Arts, à Paris.

Son ardeur au travail ne se ralentit pas cependant. Dans les dernières années de sa vie, sa vision se modifia un peu dans le sens de la recherche de la pénombre, du mystère, de la rareté des effets lumineux et des accords de tons rabattus. Maints grands portraits, comme celui de sa femme, la *Tulipe*, l'*Andalouse*, *Miss Kinsella*, etc. montrent la délicatesse et la chaleur de cette manière peut-être plus intime. Il y faut joindre un certain nombre d'études de garçons et de fillettes, qu'il appelle de petits surnoms attendris : *La Petite lady Sophie de Soho*, *Le Petit gant rouge*, *La Petite souris*, *Le Petit moineau de Londres*, *La Petite Rose de Lymeregis*, et qui attestent avec quelle sensibilité il a compris la grâce et le charme de l'enfance.

Les deux expositions de Londres et de Paris ont été l'occasion de nombreux jugements sur Whistler. Malgré la mort et le temps, on ne s'est point toujours montré exact ou équitable envers lui, et même tels de ses amis ont assez mal défendu sa mémoire. Le meilleur jugement est, en somme, celui qui a été rendu par le public. Il est venu en foule admirer un œuvre qu'on ne croyait guère propre qu'à attirer des dilettantes et des raffinés, et il a compris, dans cet art, si injurieusement traité jadis d'imposture et de mystification, ce qu'il y a de grand, de simple, de traditionnel et de classique.

Car sa verve batailleuse, son esprit et son ironie, ses boutades, ses écrits et ses allures, ont donné à Whistler une réputation d'excentricité qui s'est étendue à sa peinture et à ses eaux-fortes. Nul artiste, pourtant, ne visa moins, dans son art, à être un excentrique et ce qu'on appelle un « original ». Comme nous avons pu le constater par ses propres confidences, son esprit est clairvoyant, réfléchi, attentif et logique et son art est un art fait d'observation et de méthode, de sensibilité et de raison. Il a eu la passion de l'art pur et de l'art vrai, la haine du vulgaire et du médiocre. S'il a combattu les gloires fausses et les faux talents, il a aimé ardemment les vrais maîtres et il a mérité de les continuer par un certain nombre d'œuvres indiscutables. Son génie subtil et mystérieux, grave et hautain, a donné des sensations jusqu'à ce jour inconnues. Il a été une des expressions les plus personnelles de la conscience esthétique de notre temps; il est assuré d'en demeurer pour l'avenir une des manifestations les plus fortes et les plus élevées.

LÉONCE BÉNÉDITE


SMITHSONIAN LIBRARIES
3 9088 02030 2493